Edgar Papu

arta şi umanul

Editura Meridiane

Edgar Papu

arta
şi umanul

Editura Meridiane
București, 1974

CUVÎNT ÎNAINTE

Am adunat aci o serie redusă de „eseuri" și „interpretări", pe care le-am scris în ultima jumătate a lui 1972 și în prima jumătate a lui 1973. Unele din ele au fost gîndite cu mult înainte, și chiar redactate în alte forme, care nu ne-au mai mulțumit la o ultimă revizuire. De aceea, așa cum se află date în actualul volum, cele mai multe n-au fost publicate nicăieri pînă acum. Este vorba de diferite aspecte sau fenomene artistice, la care se subliniază mai totdeauna diferențierea de trecutul lor mai apropiat sau mai depărtat din momentul cînd intră în *veacul nostru*. Faptul marchează, deci, un anumit accent, pe care-l folosim ca indicator al interesului ce ne-a călăuzit. Mai precis, obiectivul este reliefarea, pe cale comparativă cu trecutul, a unor liniamente specifice veacului nostru.

Or, secolul XX se precizează, prin excelență, ca un punct critic pentru artă. Aceasta nu înseamnă o scădere, așa cum n-au însemnat niciodată scăderi momentele problematice sau chiar dilematice. Secolul nostru întregește profilul unor mari deschideri, adesea fără precedent, dar al unor tot atît de mari crize. Aceasta se întîmplă cu orice fenomen care-și amplifică volumul și își extinde nemăsurat granițele. Tot astfel, și în cazul nostru, pot fi surprinse cuceriri impresionante din partea artei, dar totodată și amenințările care pîndesc dilatarea extremă a spațiilor ei.

Umanul este desigur cel mai important, dar nu și unicul domeniu al realității. El se prezintă, într-adevăr, neașteptat de vast, așa cum l-a revelat îndeosebi vremea noastră, și totuși delimitat prin existența altor domenii. Cuceririle

artei moderne relevă neîndoios excepționala putere de cuprindere a omului, dar tocmai prin extinderea lor se întîmplă să meargă și cu mult prea departe, scăpînd, astfel, de sub controlul uman. Artistul se lasă adesea antrenat de amplele deschideri ale obiectului său și nu mai știe unde se duce. Se pot ivi atunci în artă, alături de expresii nebănuite, aduse de norocul aventurii, și infiltrații inferioare, profund nocive, care o subminează. De aceea, expansiunea artei coincide adesea și cu o criză de autoritate a artistului asupra obiectului său.

Iată un exemplu care ni se pare edificator printre multe altele. Ne gîndim la *letrismul* sau *letria* lui Isidore Issou, originar și el din România, ca atîția alți inovatori artistici din veacul nostru. Orientarea inițiată de el, un fel de neosuprarealism sau poate neo-dadaism, intenționează să depășească îmbinarea cuvintelor doar pe bază conotativă, cu excluderea obiectivului de a *denota* ceva anume. El urmărește să aplice conotația la simplele litere sau semne acustice, în combinații care nu există în nici un limbaj și în nici un sistem tonal. Dar mai mult, cele douăzeci și cinci de sunete ale alfabetului, crede Issou, ar fi insuficiente și prea uzate pentru ceea ce dorește el. În consecință, îi mai adaugă încă nouăsprezece „litere". Cele mai multe din acestea sînt pure reflexe organice, bunăoară șuieratul, murmurul, horcăitul, inspirația, respirația etc. Mijloacele tehnice de înregistrare permit o variată amplificare sau montare a diferitelor lor asocieri într-un fel de muzică a literelor.

Identificăm aci tipul inițiatorului care, antrenat ca într-un abis de marile deschideri ale perspectivelor artistice actuale, se lasă purtat dincolo de sediul elementelor supuse unui control selectiv al omului. Acest control se poate exercita chiar și peste pragul conștiinței, de către o voință subliminară, dar, în definitiv, tot umană. Issou merge, însă, mai departe, pînă în zona reflexelor involuntare, pe care nu le mai stăpînește în nici un fel, fiindcă ele nu se mai asociază în ansambluri psihice, fie conștiente fie subconștiente, ci în simple diagrame, dictate de independente reacțiuni și accidente organice. În ideea că s-ar ajunge pe o asemenea cale la inedite efecte „magice" sau „incantatorii" surprindem un obiectiv din cele mai riscate, odată ce nu mai poartă girul efectivei răspunderi a artistului.

Mai știm apoi că tendința creativității umane se dirijează totdeauna către o structură. Dar întrucît mai poate constitui un specific creativ această extindere către registrul unei pulberi auditive, devenite exclusive și autonome, către acest „atomizat muzicism manierist", cum numește Hocke letrismul, pe care încearcă zadarnic să-l îndrituiască? Nu se substituie atunci finalitatea agregantă a omului printr-o finalitate străină, dată tocmai de demersul dezagregării sale? Întrebarea ni se pare cu atît mai tulburătoare cu cît letrismul, folosit ca exemplu, reprezintă numai una din multiplele circumstanțe de imensă lărgire a frontierelor artistice din veacul nostru.

Am postula de aceea, o consolidare a terenului cucerit, adică o frînare chiar provizorie, a acestei expansiuni, și o reîntronare a limitei pînă unde poate ajunge stăpînirea omului asupra artei. Numai astfel am crede posibilă o salvgardare a ideii, a formei, a echilibrului, cu un cuvînt a umanului. Bineînțeles că nu înțelegem aceasta în sensul unei reîntoarceri în trecut, ci avînd în vedere toate achizițiile valabile ale veacului nostru. Iată atmosfera pe care, cu toată discreția — pentru a nu ne vătăma expunerea printr-un ton subiectiv și neconvingător — am dorit s-o insinuăm, să-i facem simțită prezența, în actualele noastre eseuri. Nu prin problemele direct tratate, ci numai prin această atmosferă, care le străbate, am găsit justificată relația de termeni *Arta și umanul.*

În încheiere aducem toate mulțumirile redactorei de carte, Nina Stănculescu Zamfirescu, care ne-a secondat cu sugestii prețioase, contribuind, în cea mai mare măsură, la alcătuirea sumarului, precum și la căutarea și selectarea ilustrațiilor.

E. P.

I.
ESEURI

MÎNA ŞI ARTA

Toate civilizaţiile de pe pămînt, de la cele mai rudimentare pînă la cele mai rafinate, există şi ne sînt cunoscute ca expresii şi contribuţii esenţiale ale mîinii. Piatra aspră sau şlefuită la oamenii paleoliticului, granitul şi porfirul la egipteni, lutul ars şi smălţuit la babilonieni, purpura la fenicieni, marmura la greci, porţelanul şi mătasea la extrem-orientali, lemnul la germani, arată numai în mod explicit nume de materiale. În fond, ele închipuie felul sau stilul distinct în care mîna omului a luat contact cu realitatea naturală şi a transformat-o în realitate a culturii. Istoria civilizaţiei este, în mare parte, istoria felului diferenţiat prin care operează lucrarea mîinii omeneşti.

Ochiul şi urechea, centrii simţurilor „superioare", pot înregistra intens realitatea, pot ajuta la înţelegerea fundamentală a lucrurilor, dar nu sînt capabile să modifice nici în mod infim cele văzute sau auzite. Ele rămîn captive în funcţiunea lor contemplativă şi receptivă. Numai mîna este în măsură să modifice realitatea, aşternînd peste straturile geologice şi organice ale naturii stratul istoric al civilizaţiilor, noosfera. Ea nu mai este un organ spectacular, ci unul prin excelenţă creator. Prin analogie cu această funcţiune excepţională în ordinea tuturor regnurilor, au închipuit şi vechile cosmogonii ale celor mai diverse popoare creaţia lumii ca efect al unei

mîini demiurgice. Universul s-a văzut construit după chipul unui templu, al unei corăbii, al unui cort, al unei broderii, al unei picturi.

În unele cosmogonii ale vechiului Orient se descrie chiar succesiv o serie de operații manuale în crearea lumii. Ele se desfășoară întocmai după felul cum evocă Homer confecționarea treptată a unui obiect tangibil, a scutului lui Ahile bunăoară, sau a patului lui Ulise. Iată, în legătură cu acest ultim exemplu, pasajul respectiv din *Odiseea:*

Am retezat din ramuri tot măslinul
Și l-am tăiat apoi din rădăcină,
I-am netezit tulpina cu aramă
Frumos, cu șart și drept pe ciripie.
Din trunchi făcui picior de pat, cu sfredel.
Îl sfredelii și începui de-aicea
Și meșterii deasupra lui crivatul...

(Trad. G. Murnu)

Să luăm acum poemul cosmogonic babilonian *Enuma eliș* (Cînd sus), unde este preamărit zeul Marduk, ocrotitorul Babilonului. Acest zeu al luminii și al forțelor creatoare învinge principiul haosului și al întunericului, întrupat în monstrul feminin Tiamat. După victorie urmează procesul creator executat de mîna sa. Marduk creează în felul următor universul din trupul răpusei Tiamat:

Stăpînul s-a oprit, privindu-i leșul
L-a spintecat, cugetînd înțelepciune,
L-a desfăcut în două jumătăți, întocmai ca pe-o scoică,
O jumătate a ridicat-o acoperiș ceresc,
A tras zăvorul și a așezat lîngă el străji...

Întocmai ca un meșteșugar — ca un *artifex* — demiurgul Marduk creează lumea în același fel cum Ulise a făurit un simplu pat. La eroul homeric am surprins o succesiune de operații manuale: el *retează, taie, netezește, sfredelește, meșterește.* Același registru al manualității se descoperă

şi în seria de acţiuni cosmogonice evocate de poetul babilonian; zeul Marduk *spinteca*, *desface*, *ridică* ceea ce a desfăcut, *trage zăvorul*. Prin deslușirea atît de plastică a desfacerii *întocmai ca pe-o scoică*, se trădează sugestia, venită de la o lucrare manuală omenească. Şi într-un caz şi în celălalt, mîna acţionează în chip organizat, chibzuit, inteligent; ea îşi mobilizează resursele în vederea unei finalităţi constructive, trăsătură exprimată la Homer prin locuţiunea „cu şart," iar la poemul babilonian prin „cugetînd înţelepciune". Iată, deci, că funcţiunea mîinii transformîndu-se, în mişcarea ei de agent al faptei, a putut să stîrnească în conştiinţe un ecou atît de puternic, încît s-a văzut potenţată pînă la creaţia universului.

Această închipuire potenţată şi amplificată, asemenea unui fluviu în largă revărsare, se poate restrînge iarăşi la matca sa originară. Cu alte cuvinte, procesul este în măsură a deveni şi reversibil, de astă dată cu drumul întors de la macrocosm la microcosm. Invocăm aci mitul sacrifical, care, în unele străvechi concepţii cosmogonice, stă la baza construcţiei universului. Zeiţa Tiamat a fost jertfită de zeul Marduk pentru a crea din trupul ei lumea. Într-o altă tradiţie, venită din Asia Orientală, intervine moartea „Uriaşului Primordial", din ale cărui membre s-au alcătuit diferitele regiuni cosmice. Pe scara acestei concepţii sacrificale, motivul muncii cosmogonice se coboară acum la acela al muncii artistice umane. Trecînd peste procesul acestei reîntoarceri — cercetat amplu de Mircea Eliade — ne oprim numai la faptul că arhitectura universului, revenită la restrînsa matcă iniţială, sub chipul arhitecturii făurite de om — un oraş, un pod, o mînăstire — îşi păstrează aceeaşi exigenţă, a unei victime, pe al cărei trup să se înalţe edificiul respectiv. Dar îşi păstrează, totodată, şi o altă exigenţă, aceea a străduinţei manuale în actul plăsmuirii, străduinţă, care, din cosmică, devine iarăşi umană,

așa cum putem surprinde în motivul folcloric al *Meșterului Manole:*

Meșterii grăbea
Sforile-ntindea
Locul-l măsura
Șanțuri largi săpa
Și mereu lucra
Zidul ridica.

Nevoia victimei, în ambele planuri, arată că, pentru o realizare grandioasă, efortul și încleștarea îndîrjită a mîinii în lucru trec, cu supreme renunțări, peste orice obstacol, și își duc adesea la capăt dificilul obiectiv, cu prețul unor antecedente sau consecințe tragice.

Tranziția, în diferite chipuri, de la manualitatea umană la cea cosmogonică și apoi iarăși la cea umană s-a săvîrșit, însă, de multe ori și fără intermediul concepției sacrificale în calea întoarcerii. Nu mai este cazul să stăruim asupra acestui proces, cunoscut în tradițiile atîtor popoare. Destul numai să consemnăm că mîna a străbătut — plecînd și venind — cele mai vaste spații și registre în închipuirile despre creațiile macro- și microcosmice.

Faptul rămîne valabil nu pentru aceste închipuiri în sine, ci pentru o intuiție sintetică, pe care cei vechi au avut-o asupra activității artistice, întemeiate pe contribuția suverană a mîinii. Ea se leagă la greci, de ideea lui ποιέω, al cărui sens inițial este de a face, a crea, de unde a derivat și înțelesul special: a compune poetic. Or, fără acest *a face* nu există artă. Ea se poate dispensa de ureche, în cazul picturii, sau de ochi, în cazul muzicii. Însă fără mîna care apucă penelul pentru a așterne culori sau care atinge instrumentul pentru a scoate sunete, nu poate rezulta înfăptuirea artistică. Dacă nu este *făcută*, arta nu poate avea ființă, rămînînd doar un proiect, un deziderat sau o schiță virtuală. Fără mînă se poate ivi numai improvizația cîntecului sau a versului, dar nu și marea creație. În bună

parte, poeții anteriori apariției scrisului își ritmau totuși stihurile la instrumentele muzicale, pe care le atingeau, acompaniindu-se.

Arta, ca și întregul ciclu de civilizații la care a participat, și la care va continua să participe, este un produs primordial al tactilității. Numai pe această cale devine ea reală, în sensul de înregistrabilă. Se relevă aci simțul dominant atît la artizan, cît și la artist, într-un cuvînt, la omul care *face* în sensul creației.

Dar, deși mîna a existat totdeauna, cu aceeași funcțiune de organ creator în orice tip de civilizație, ea s-a văzut desconsiderată în epocile de *otium*, epoci de rafinament decadent, cu preferințe spectaculare, care situează accentul nu pe legile firești ale creației, ci pe capriciile contemplației artistice. Principiile nu mai emană acum de la instanțele emițătoare de artă, ci de la cele receptoare, care, desigur, în această ipostază a lor, nu folosesc mîna. Ele caută să-și impună vederile situînd accentul asupra ochiului, a urechii, sau a altor centri senzoriali, străini de funcțiunea lui *a face*. Se marchează, prin asemenea indicii, trecerea de la civilizațiile artistice viguroase, de tip plastic — așa cum s-a dovedit Grecia în vremea Odiseei sau Babilonul în vremea lui Hamurabi, cînd s-a redactat poemul *Enuma eliș* — la acelea de tip pitoresc. Ținem să precizăm aci că am adoptat numai vechii termeni ai istoricului de artă Richard Hamann, dar nu și sensul lor, căruia acel cercetător i-a dat o altă accepție.

Așadar, în aceste ultime faze, pe care le-am numit pitorești, mîna începe a fi depreciată în favoarea altor organe, mai „aristocratice". În fond, însă tot ea lucrează și acum la făurirea obiectului artistic, fiindcă orice altă ipoteză ar fi absurdă. Ba mai mult, mîna capătă acum chiar o superioară iscusință față de fazele anterioare. Își pierde, însă, independența, adică propria inițiativă în sensul firesc al lucrului ei, privilegiu de care se bucurase în fazele plastice. Am spune că, în asemenea cazuri, ea se află prea supusă injoncțiunii venite de la simțurile spectaculare. Ochiul vrea, de

pildă, ca piatra să dea iluzia completă a cărnii, odată cu senzația de moale, de cald, și de suplu. Urechea are de asemenea pretențiile și capriciile sale. Ea îi comandă, bunăoară, într-un ansamblu wagnerian de viori, să atingă în așa fel instrumentul ca să nu mai scoată sunete, ci doar zgomote de timbre, asemenea zumzetului dintr-un stup. Mîna trebuie să pară că n-a intervenit, lăsînd lucrarea sa să poarte masca iluziei optice sau acustice. Disimulîndu-se, însă, din acțiunea ei tactilă, rezultă un efect de artificiu, sau, în orice caz, de prețiozitate, care grevează adesea perioadele decadente ale pitorescului.

Cît privește în mod special veacul nostru, am putea vorbi, în linii mari, de o reîntoarcere la plastic. Cel puțin, în felul acesta a părut că se anunță secolul, printr-o reinstaurare a mîinii în vechile ei drepturi. Am crede, ca atare, că în nici un domeniu artistic nu ne mai întîmpină acea voluptate a ochiului sau a urechii, care disimula rolul dealtfel niciodată abolit al activității manuale. Faptul se descoperă pe rînd, în tranziția de la impresioniști la Cézanne, mai tîrziu de la Rodin la Brâncuși, în sfîrșit, de la scenografia simbolistă la Piscator și la Brecht. Nu mai puțin, în cuceririle treptate ale tehnicii filmice se poate urmări o trecere tot mai accentuată către plastic, pînă la ideea filmului „în relief".

În aceeași ordine de interese se observă un nou respect acordat materialului, scrutat în celula alcătuirii sale. El nu se mai află constrîns să dea iluzia optică a altceva decît ceea ce este, ci dimpotrivă, se vede stimulat să scoată toată gama posibilă de efecte numai în sensul propriei sale structuri. Mîna lucrează iarăși firesc și direct, pe calea neascunsului ei contact tactil cu pasta realității, pe care o transformă. În diferite arte, unele efecte ale colajului, ale montajului, ale folosirii de noi materiale, lucrate fiecare după indicațiile propriei structuri plastice, dezvăluie cert un nou prestigiu al manualului. Însăși natura orientărilor către anumite zone ale tre-

cutului subliniază cert o asemenea trăsătură. Apelul la artele primitive sau depărtate, de la cea neagră pînă la cea precolumbiană — toate originar plastice, ca și cosmogoniile evocate la început — contribuie să întregească profilul epocii, identificat adesea pentru fiecare cultură artistică actuală în tentativa de a-și pătrunde intens vechea sau chiar străvechea artă națională, de a scoate din valorile ei tactile, manuale, încă neexplorate, noi aspecte ale sensibilității moderne. Brâncuși este unul din primii care au mers pe această cale.

Desigur că la cele constatate au contribuit și factori extraestetici, îndeosebi experiența dură — am spune plastică, în sens existențial — a veacului nostru, cînd omul s-a izbit puternic de adversitățile vieții. El s-a integrat, astfel, activ într-un aspru registru epic, care, în toate timpurile, s-a relevat ca stimulent al plasticității. În sfîrșit, ridicarea maselor, contactul nemijlocit, variat și fecund al mîinilor ei cu materia, a adus pe primul plan sensul direct, brutal, pipăibil, al lucrurilor. Totul se vede destinat să risipească iluzia dată de estetismul altor simțuri, și să repună opera mîinii în drepturile sale.

Există totuși și acum un accentuat pericol pentru independența creatoare a mîinii. Din cauza nesfîrșitei complexități care a pătruns în toate articulațiile lumii moderne, angrenajul ei de relații a devenit prea abstract. Închegarea plenară a concretului se recunoaște a fi favorizată de două condiții esențiale, anume dispunerea largă de factorul *timp* și desfășurarea mișcărilor productive în cadrul unor *forme simple* de viață. Revenind la unele din exemplele homerice, ne putem explica în momentul de față, și caracterul lor *plastic* sub aspectul acestor condiții. Ne dăm seama cu cît răgaz al mișcărilor se evocă făurirea acelei capodopere totodată de sculptură și de orfevrerie, care este scutul lui Ahile. Apoi strălucirea *plastică* a palatului lui Alcinous, care presupune o îndelungă și migăloasă lucrătură

manuală, deşi sugerează fastul unei curţi regeşti, ne indică simultan şi simplitatea unor coordonate de factură arhaic gospodărească. Oamenii dispuneau de timp şi trăiau într-un cadru necomplicat. Or, relaţia dintre aceste două condiţii, stimulatoare ale concretului, se vede radical inversată în lumea modernă. Formele de viaţă se relevă acum nebănuit de complexe, şi trebuie să se precipite într-un minim de timp. Şi atunci, în mod necesar, totul urmează să se rezolve în racursiuri, în scheme, care reclamă la tot pasul o abstractizantă operaţie *reductivă*.

Drept consecinţă rezultă că iniţiativa specifică a mîinii se vede, în mare parte, înlocuită prin aceea a calculului mental. Faptul se dovedeşte cu mult mai grav decît ar părea, fiindcă el atrage cu sine şi o înlocuire a supremelor valori platonice, *adevărul*, *binele*, *frumosul*. Vrem adică să spunem că numai funcţiunea *mîinii* se află în cel mai perfect acord cu aceste valori; ea este singura care le conferă o expresie concretă, materială, prin extrapolarea lor pe planul *facerii*. Obiectivul firesc al îndemînării, am spune chiar al *inteligenţei* manuale, este de a executa un lucru cît mai *bine* şi mai *frumos*. Prin aceasta el rezultă a fi şi cît mai *adevărat*. Or, calculul mental — instrumentul prin excelenţă al abstractelor relaţii actuale, aşa cum le impune societatea de consum — nu se vede interesat de *bine* şi *frumos*, ci de *mult*, *repede* şi *exact*.

Ca atare, lucrarea efectivă a mîinii se află înlocuită printr-un simplu *gest* al ei, gest comandat de acel calcul, iar restul intră în paranteză, ca în ecuaţiile cantitative. Obiectul rezultat este numai *util*, dar nu şi *adevărat*. Nu vrem să spunem, prin aceasta, că el n-ar reprezenta o *realitate*, fiindcă am deveni absurzi. Obiectul respectiv există, desigur, dar aşa cum ar exista minciuna sau aparenţa, cum ar fi alama, luată nu ca atare, ci ca aur. O asemenea proliferare uriaşă de succedanee, de surogate, care invadează foarte adesea şi cîmpul artei, constituie o întreagă lume, creată,

însă nu de demiurgia mîinii — de acel efectiv *a face* al ei — ci fabricată de instrumentul abstract al calculului, al artificiului mental. Acesta face apel numai la *reflexul* manual, dar împinge în umbră autonomul *instinct* manual, singurul care tinde irezistibil către realizarea *binelui* și *frumosului*, așa cum corpul greu tinde către centrul pămîntului. În componența unui atare instinct făuritor nu mai există nici un echivoc cu falsul, cu escamotarea, cu expedientul, folosite toate prin calcule *exacte*, în vederea unei eficiențe rapide, a unui succes pragmatic. De aceea, numai acțiunea *făcătoare* a mîinii acoperă accepția unui lucru cu *adevărul* deplin al acelei accepții.

În ciuda constatărilor de mai sus, ne menținem totuși ideea că, față de precedenta epocă estetistă, „pitorească", vremea noastră inaugurează o vie recrudescență a plasticului, a manualității. Numai că un atare aspect viguros prezintă și o tot atît de evidentă contraparte, înscrisă în alcătuiri schematice de natură factice, abstractă. Împotriva acestui ultim atribut nu sîntem călăuziți de nici o aprehensiune și de nici o prejudecată. Abstractul poate constitui și el o valoare umană, însă cu condiția de a se integra într-un context adecvat; cînd, însă, intră cu aroganță într-un domeniu, care, în mod legitim, aparține concretului — domeniul vieții — reprezintă un neadevăr.

Prin ce anume surprindem, ca indiciu imediat, frecvența acestui *neadevăr* în epoca noastră? Noi am spune printr-o apăsătoare criză a *tactilului*, care, desigur, sub alte aspecte, reînvie puternic în actualitate. Or, tactilitatea reprezintă nu numai solicitarea *atingerii* din partea celor ce frecventează obiectul gata făcut, ci și din partea celor ce-l realizează, frămîntîndu-l din adînc în timpul facerii. Revenind la scutul lui Ahile, îl vedem evocat tocmai sub unghiul acestei duble tactilități. De aceea plasticitatea sa ne apare atît de robustă, ca și cum s-ar reface prin adaosul treptat al concretelor sale părți consti-

tutive, în reprezentarea noastră. Rămîne, mai precis, să ne întrebăm ce anume presupune tactilul. Noi l-am identifica printr-o specifică vibrație a lucrurilor, care pîlpîie, străbătute de o parte din viața nemijlocită a celui ce le-a făurit, printr-o urmă vie a mîinii, care așterne asupra celor făcute de om un fel de nimb, echivalent cu al naturii însăși. Un însemnat coeficient însă, din mediul de obiecte al epocii noastre exprimă doar proiectarea monoton obiectivată a unor formule, a unor enunțări și soluții de calcule. Nu mai apare aci nici urmă din bucuria pe care o dă acea variată și perpetuă inițiativă a mîinii, inițiativă perceptibilă pînă și la cele mai neînsemnate inflexiuni din cursul lucrului ei. Mișcarea creatoare manuală nu poate să genereze nici rutină, nici uniformizare perfectă, înmiit repetată. Acțiunea mîinii este continuă și veșnic nouă, ca aceea a respirației, ca a vieții însăși. Urmele — mereu altele — lăsate de degetele sale, așternacea sugestie a tactilului, acea vie vibrație asupra lucrurilor, peste care astăzi, în mare parte, a trecut tăvălugul unei uniforme neteziri.

Totuși, mîna poate reînsufleți și plasticiza oricînd aspectele lumii, așa cum și efectiv se întîmplă. În tendința ei, încă primordială, de a scoate oricărei materii un fel de esență vie a propriei structuri, epoca noastră îi oferă un cîmp ilimitat de noi inițiative. Industria modernă îi sugerează folosirea — cu cele mai variate și nebănuite efecte artistice — a aluminiului, a tananților, a sticlei, a maselor plastice. În altă ordine, tot ea îi pune la dispoziție atîtea forme și modele, neconcepute mai-nainte. Mîna se arată, astfel, capabilă să scoată avantaje și valori chiar din circumstanțe, inițial nefavorabile. Nu mai reamintim aceste circumstanțe, în cadrul cărora intră aspectele vieții contemporane, aspecte monotone, abstracte, produse ale calculului. Este adevărat că adesea ele contaminează și arta cu caracterul lor aspiritual. Dar tot de atîtea ori se întîmplă și contrariul. Există cazuri frecvente cînd, dim-

potrivă, arta și manualitatea ei folosesc, ca puncte de plecare, asemenea aspecte, imprimîndu-le o inedită vibrație *tactilă*, care capătă acum infinite nuanțe necunoscute mai-nainte. Nedezmințita demiurgie a mîinii știe să sufle duh nu numai asupra lutului, ci și asupra *anti-lutului*, relevat prin tot ceea ce este abstract — util dar *neadevărat* — în mediul actual.

STIL ŞI EPOCĂ

Ideea de stil nu poate fi înţeleasă fără distincţia diverselor sale registre, care cuprind, fiecare, cîte un înţeles deosebit. Altminteri se produc nenumărate confuzii, printre care epocală mi se pare aceea a lui Nietzsche. El este primul care a comis eroarea — repetată apoi continuu — spunînd că epoca sa, spre deosebire de cele din trecut, ar fi lipsită de stil. În fond, o asemenea constatare nu poate fi admisă pentru nici un moment al istoriei, oricît ar fi el de tulbure şi de haotic. Nietzsche însuşi urmează o anumită schemă stilistică, pe care nici măcar n-a iniţiat-o el, ci i-a fost dată tocmai de epoca sa „lipsită de stil". În admirabila sa *Istorie a literaturii germane*, Fritz Martini afirmă despre el următoarele: „Atît ca filozof, cît şi ca poet liric, Nietzsche a fost un impresionist; poeziile lui trădează un simţ nuanţat al mişcării şi transformării luminii, al culorii, al sunetului, al vibraţiilor şi dispoziţiilor sufleteşti schimbătoare".

Este adevărat că acel impresionism, ilustrat de Nietzsche, nu reprezintă singurul stil al vremii; mai existau şi altele, care-i negau principiile, ceea ce părea să împrumute momentului un fel de incongruenţă stilistică. Dar nu este, oare, acesta un fenomen de totdeauna? Chiar într-o epocă-model, ca aceea a clasicismului grecesc, nu altul decît tot Nietzsche descoperă, în acelaşi moment, două configuraţii stilistice cu totul opuse. Dacă

apolinicul și dionisiacul prezintă o discrepanță de stil între două grupuri deosebite de arte, alte atîtea epoci artistice ne indică o similară prăpastie și înăuntrul unui unic domeniu artistic. Dar putem merge și mai departe pe această cale. Astfel, o surprinzătoare varietate de scheme stilistice s-a surprins adesea și la o unică personalitate artistică. Ba mai mult, chiar și aceeași operă — și mă gîndesc numai la creații de prima mărime — prezintă, în aspectele ei variate, tot atîtea întipăriri de stiluri. La toate această serie de demonstrații exemplele sînt prea cunoscute pentru a mai fi invocate.

Și totuși, realitatea nu se reduce la aceste relații simpliste, oricît ar fi ele de amplu exemplificate pentru a demonstra ireductibila diversitate de stiluri înăuntrul uneia și aceleiași perioade artistice. Pe deasupra acestei varietăți stilistice există ceea ce aș numi *suprastilul* epocii, care le unifică pe toate. O asemenea putere de convergență a momentului istoric este mai concretă, mai esențială, mai semnificativă decît amintita diversitate. Aceasta din urmă pălește sub radiația unificatoare a unei epoci. Chiar dacă o persoană adoptă concomitent mai multe scrisuri de mînă, ea va fi totdeauna identificată de către un grafolog expert. Indiferent de folosirea aparaturii clasice, romantice sau baroce, există o mai largă întipărire grafologică a epocii, ce face să se recunoască momentul unificator în care lucrările respective au fost executate, oricît de eterogene, ca mijloace stilistice, s-ar prezenta ele. Această grafologie de epocă este suprastilul. Nici nu-ți trebuie o deosebită putere de expertiză ca să distingi că Anatole France, deși realist, nu este un contemporan al lui Stendhal și Balzac, sau că Ingres, deși clasic, nu este un contemporan al lui Rafael. Mai mult decît atît, fiecare dintre ei își va afla locul firesc în ansamblul unificator al epocii sale, chiar dacă în acest ansamblu intră totodată, și schemele stilistice cele mai opuse.

A reieșit, așadar, existența a două etaje stilistice. Cel inferior se aplică la schema teoretică, generală și abstractă a unui stil. Așa se definește didactic goticul, barocul, clasicismul, romantismul etc. Etajul de sus concretizează aceste scheme prin integrarea lor în unitatea particulară a unei epoci. Toate polaritățile stilistice se unifică, astfel, sub pecetea momentului. Această pecete este suprastilul.

Totuși și ultima completare, în ciuda precizărilor cu care am căutat să o întărim, ne-a întins iarăși cursa unei prea rigide simplificări, a unui raționament neîncheqat pînă la capăt. A reieșit că suprastilul epocii concretizează, unificînd mai multe scheme stilistice, care, luate în parte, fără această matrice însuflețitoare a *momentului* trăit, tangibil, care le dă și lor viață, rămîn doar simple abstracții ideale. Totuși, un asemenea moment subordonator trebuie să cuprindă și el la bază o rațiune care-i imprimă această autoritate convergentă și unificatoare. Nu este suficientă pulsația vieții prezente care-l străbate, ci se mai cere să dețină și un sens, o precisă direcție indicatoare în vederea funcțiunii sale dominante. De unde îi vine acest sens stilistic cu care își impune accentul? La o privire atentă, surprindem că i se transmite tot de la una din schemele stilistice pe care urmează să le marcheze unitar și să le domine.

În realitate, deci, există între cei doi termeni o relație mai complexă decît aceea pe care am înfățișat-o anterior. Nu numai suprastilul influențează schemele stilistice, ci și schemele stilistice — cel puțin una, care se arată mai plenar adaptabilă momentului — influențează suprastilul. Aproape fiecare epocă artistică evoluată ne poate oferi exemple în această privință. O acțiune reciprocă, în sensul arătat mai sus, există, bunăoară între *curentul* impresionismului și *momentul* impresionismului, și tot așa se întîmplă cu goticul, cu barocul, cu romantismul etc. Pentru a căpăta viață pe plan creator, o schemă stilistică — mai indicată decît celelalte să satis-

facă exigențele de gust și de ideal artistic ale unui anumit timp — trebuie negreșit să se supună suprastilului, dar numai după ce a impus și ea acestuia unele din vederile și perspectivele sale, inițial teoretice și abstracte. De aci vine și puterea unificatoare — la fel de importantă ca și cea concretizantă — a stilului de epocă, în măsură să asimileze convergent vederile cele mai opuse, care, prin natura lor deosebită, ajung să se ciocnească în cuprinsul aceluiași moment.

Într-o atare interacțiune rolul, deci, al acelei scheme stilistice, care are sorții de a deveni vioară primă în contextul perioadei respective, se dovedește a fi decisiv. Prin ce anume indicii își relevă ea această virtute preponderentă? Întrebarea este dificilă, fiindcă i se pot adapta răspunsuri aproximative, unele din ele chiar simple impresii subiective. Ne oprim, de aceea, numai la cel care credem că ar permite o verificare deplină a obiectivității sale. Criteriul pare a se identifica în puterea de cuprindere, de *radiație*, a schemei, adică în facultatea de a întruni sub indicațiile ei cît mai multe arte — dacă se poate pe toate — și a le face pe fiecare din ele să aducă o efectivă contribuție fecundă în demonstrarea stilului propus de ea. Se realizează, astfel, cu anticipație, o schiță ideală și parțială, de unificare, ce urmează a fi totodată concretizată cu suflu viu, și întregită plenar prin acțiunea subordonatoare a suprastilului. Extinderea schemei respective pe planul tuturor artelor, sau al celor mai multe, se cere, însă, a fi cu certitudine stabilită, iar nu dedusă din asociații subiective sau din interpretări arbitrare, care pot fi tot atît de bine afirmate sau negate.

Așa, bunăoară, în vestita sa *Istorie a literaturii dramatice*, Wilhelm Schlegel afirmase că tragedia greacă, prin reliefurile puternic decupate ale eroilor săi pe un fond gol, s-ar asemăna stilistic cu sculptura — desigur, tot greacă — după cum drama modernă, romantică, de tip shakespearian, prin asimilarea variată a personajelor într-un

fond plin, s-ar apropia de pictură. Iată, însă, că Nietzsche contrazice prima afirmație a lui Schlegel. Departe de a-i vedea pe eroii tragici greci într-un relief pronunțat, el îi identifică, dimpotrivă, revărsați în fluxul beat și frenetic al vieții, ceea ce ar și separa caracterul dionisiac al tragediei de cel apolinic, detașat, al sculpturii grecești. Odată ce despre unul și același fenomen stilistic se pot emite idei atît de violent contradictorii, înseamnă că judecățile respective au un viciu la bază, și anume lipsa unor criterii strict obiective. Cuprinderea mai multor arte — contemporane între ele — din partea unei scheme stilistice se cere confirmată printr-o analiză a *structurii* de stil la toate acele arte. Printre alții un Richard Hamann a aplicat, încă de la începutul secolului, această metodă la fasciculul artistic al impresionismului. Așa, de pildă, structura îmbucătățită, mărunt parcelată, a culorilor din *poantilismul* pictural este aceeași cu structura punctelor sonore detașate ale arpegiilor sau trilurilor din muzica impresionistă, și cu autonomia fiecărui cuvînt sau grup restrîns de cuvinte din poezia timpului. La toate artele respective această îmbucătățire se reîncheagă numai pe deasupra, printr-o sugestivă răsfrîngere de vibrații. Aci nu mai poate fi pusă la îndoială existența și dominația globală, a aceleiași scheme stilistice.

Este adevărat că simultaneitatea acestei convergențe stilistice între artele unei anumite perioade nu se dovedește totdeauna perfectă. Chiar schema impresionistă invocată mai sus ne poate oferi un exemplu ilustrativ. Această schemă s-a ivit la început numai în pictură și poezie. Alte arte, cum ar fi sculptura, teatrul, muzica, i s-au asociat ceva mai tîrziu. Totuși, ele își corespund în cadrul concepției mai largi de epocă, accepție care nu se restrînge doar la etapa inițială a acelui interval. Prin evantaiul unei asemenea pluralități de arte schema impresionistă a acoperit un perimetru atît de larg, încît a reușit să imprime sensul ei și momentului, adică suprastilului, care a

cuprins în volumul său unificator şi alte scheme stilistice. Sculptura am spus că se numără printre artele care n-au figurat în primii ani ai impresionismului. Ea s-a dezvoltat ceva mai tîrziu în acest cadru, odată cu Rodin. Contemporan exact cu impresioniştii era un sculptor care urma încă schema clasică, şi anume Carpeaux. Totuşi şi în creaţia sa intervine suprastilul, cu implicitul ton unitar al momentului, cu acel *fin de siècle*, propulsat de impresionism. În liniile perfect clasice ale artei sale se imprimă „grafologic" caracterele vremii. Trupurile sculptate ale artistului au ceva atît din graţia, din rafinamentul şi din moliciunea nudurilor lui Renoir, cît şi din structura corporală a *Olimpiei* lui Manet, sau din mişcările „dansatoarelor" lui Degas. Aproape în toate timpurile atîtea exemple ne pot trezi reflecţii similare.

Artele, care nu vor sau nu pot să se asocieze la această expresie unitară de epocă, prezintă un nivel coborît. Este vorba, bineînţeles, nu de acele manifestări izolate, care depăşesc momentul prin anticipări asupra viitorului, ci de cele care nu reuşesc să ajungă pînă la respectiva etapă de creaţie şi rămîn opace faţă de sensul ei. Cu alte cuvinte, lipsa lor de aderare, nu atît prin ea însăşi, ar constitui un simptom agravant, ci mai cu seamă prin caracterul neasimilabil cu care se afirmă o asemenea poziţie. Aşa, bunăoară, nici Carpeaux n-a aderat la curentul impresionist, dar şi-a asimilat totuşi creaţia în pasta momentului impresionist.

Cu totul alta este situaţia arhitecturii din veacul trecut. Marea penurie a acestei arte în secolul al XIX-lea se datoreşte poate nu faptului că a apelat la scheme stilistice depăşite, din trecutul depărtat sau apropiat, ci că nu le-a folosit în mod creator şi actualizant, ceea ce i-ar fi oferit, totuşi, şanse de asimilare în momentele prin care a trecut în tot acel timp. Departe de-a fi reprodus artistic acele scheme revolute, am putea spune că de-a dreptul le-a *fotografiat* sau, în cel mai bun caz, le-a *litografiat*, amestecîndu-le apoi în combi-

nații hibride. O asemenea arhitectură litografică s-a dovedit cu totul străină de unitarul circuit creator al tuturor celorlalte arte din faza romantismului și apoi a impresionismului.

Același rezultat negativ relevă și expresiile artistice care aderă numai formal, fără un mesaj și fără o contribuție proprie la schema stilistică, dominantă și, ca atare, se integrează steril, doar printr-un nesemnificativ act de prezență, în cuprinsul suprastilului. Așa s-a întîmplat cu poezia lirică în arta clasicismului din veacul al XVII-lea. Mediocritatea ei față de alte arte sau genuri clasice ne descoperă un contrast similar cu cel surprins în cazul arhitecturii din veacul al XIX-lea. Prin caracterul izolat al unor asemenea apariții, fie neasimilabile, fie fals asimilate, consecințele negative se răsfrîng numai asupra acestor excepții, fără să atingă validitatea schemei stilistice respective, confirmată de succesul ei în toate celelalte arte, pe care le-a stimulat către efective contribuții creatoare.

Există însă și cazuri inverse, și încă destul de numeroase. Ne referim adică la acele exemple în care consecințele negative se răsfrîng asupra schemei stilistice, iar nu asupra artelor care refuză să o accepte. Asemenea scheme nu mai pot fi reprezentative pentru momentele în care apar fiindcă, în ciuda unui anumit răsunet al lor, ele rămîn ancorate într-un domeniu izolat și nu dispun de acea largă forță de acoperire în măsură să schițeze anticipat caracterul cuprinzător al suprastilului. Unul din aceste exemple ne este dat de naturalism, care s-a desfășurat contemporan cu impresionismul. Cu toată audiența de care s-a bucurat la timpul său, el nu s-a putut constitui într-o schemă stilistică dominantă, așa încît să influențeze ponderea momentului. Limitat numai la proza epică, parțial la cea dramatică și la teatru, cu ecouri tardive în muzica „veristă", curentul naturalist s-a văzut lipsit de virtutea cuprinzătoare și convergentă a impresionismului. Dar, mai mult, chiar la Zola, promotorul său, expresiile cele mai realizate artistic,

cum ar fi *Le ventre de Paris*, apar îmbibate și ele de cele mai bogate reflexe ale senzorialității impresioniste. Nu mai puțin și în alte romane, jocurile misterioase de penumbre, care realizează sugestia unei atmosfere, trădează întipărirea aceluiași supraton de moment al impresionismului. Dimpotrivă, unde pe plan stilistic Zola aplică strict naturalismul său, printr-o descriere exactă și minuțioasă — de inventar — a situațiilor sau obiectelor, el apare adesea pedant și mediocru. Asemenea exemple paradoxale, care arată că o schemă incapabilă a se impune decisiv nu poate viețui decît supunîndu-se practic suprastilului, oricît i s-ar opune principial, ne oferă și alte epoci artistice.

Să revenim la ceea ce am dorit să demonstrăm în esență. Este anume interacțiunea continuă între suprastilul momentului și schema cea mai indicată să-i imprime acestuia un sens subordonator. Restul sau aderă adiacent și se asimilează, fie total, fie parțial în orbita acestei interacțiuni, sau se elimină. Hotărîtori sînt aci numai cei doi factori amintiți mai sus.

De aceea, după cum am mai subliniat, o unică denumire atributivă cuprinde două înțelesuri distincte, și *curentul* delimitat și *momentul* mai larg, în care intră acel curent, adică și schema stilistică și suprastilul, care poate să înglobeze unitar mai multe tipuri de scheme. Să luăm, de pildă, termenul *romantism* sau pe acela de *stil romantic*. Imediat, noțiunea ne va face să-i desprindem cele două sensuri deosebite. Printr-însa se înțelege și curentul romantic propriu-zis, și întreaga epocă artistică a romantismului. Aceasta din urmă ne-ar apărea incompletă, lipsită de ceea ce îi putem numi culoarea integrală, dacă am elimina din volumul ei pe un Stendhal și pe un Balzac, care erau realiști, sau pe un Ingres, care era clasic. Ar fi cu totul greșit să nu recunoaștem într-înșii personalități pronunțat romantice. Schemele străine cultivate de ei s-au dezvoltat în atmosfera și perspectivele romantismului, de la care au adoptat amploarea,

varietatea, contrastele, ciudățeniile. Deoarece o analiză demonstrativă, în această privință, ne-ar bloca întregul curs al expunerii, ne mărginim doar la atingerea unor aspecte izolate. Așa, de pildă, bizara temniță din Parma la Stendhal este cu neputință să nu ne amintească de fantasticele *Închisori* ale lui Piranesi, artist în care Marcel Brion recunoaște — prin temperament și expresie artistică — pe unul din primii inițiatori ai romantismului în artele figurative. În sfîrșit, admirația lui Ingres față de Rafael se recunoaște a fi comună și unor exponenți tipic romantici, ca „nazarinienii" germani, precum și întregului spirit „idealist" romantic, chiar în afara picturii. Desigur că mai există aci încă multe aspecte ilustrative, care întăresc aceeași concluzie. Deși nu intră în *curentul* romantic, toți acești artiști aparțin consubstanțial *momentului* romantic.

Ne mai rămîne, în sfîrșit, un ultim grup de deslușiri pe care le credem necesare pentru a încheia această fază a discuției noastre. Am dori să semnalăm și profilul unor epoci, ce împrumută aparența că ar fi lipsite de accentul decisiv al unei anumite scheme stilistice, după indicațiile căreia să se configureze precis momentul respectiv. Așa este secolul nostru, a cărui unitate constituie încă, în atîtea dezbateri, un semn de întrebare sau, în orice caz, o noțiune susceptibilă de dubii. Într-adevăr, în cuprinsul său au apărut nenumărate scheme stilistice, fiecare înarmată cu pretenția de-a fi purtătoarea mesajului pe care-l așteaptă veacul. Practic, însă, toată această pluralitate derutantă se dovedește a fi o iluzie, o aparență. Este vorba doar de multiplele variante ale uneia și aceleiași scheme *avangardiste*. Toată confuzia provine numai din veleitarismul *terminologic* al secolului nostru, manie care ajunge pînă la gradul de a transforma o intuiție sau un procedeu personal în titlul de program cu *nomenclatură* proprie, inventată ad-hoc. În fond, aceleași multiple variante ale unei unice scheme existau, bunăoară, și înăuntrul romantismului. Atîtea din aceste variante romantice se distingeau

şi chiar se opuneau între ele prin obiective, prin procedee, prin forme, prin categoriile estetice la care apelau. Totuşi, ele nu se gîndeau să-şi confere, fiecare, cîte o altă numire de stil, ci se recunoşteau toate ca expresii aparţinînd romantismului. Dimpotrivă, avangardismul veacului nostru dezvoltă numeroasele sale variante în corelaţie cu o tot atît de marcată proliferare terminologică, ceea ce creează impresia unei nesfîrşite descoperiri de scheme stilistice.

Cu soluţionarea acestui punct nu s-a încheiat, însă, discuţia. Mai există încă un obstacol — care, deşi aparent, se cere totuşi înlăturat — în demonstrarea unităţii de stil a epocii. Astfel, concomitent cu creaţiile avangardiste sau cu cele influenţate de programele lor, se mai dezvoltă în secolul nostru şi expresii artistice de o incontestabilă pondere reprezentativă, pe care le numim, în mod convenţional, „clasice". Dar un atare clasicism, cel puţin în artele figurative, nu coboară în timp mai jos de Cézanne sau de Rousseau Vameşul, adică tocmai de unii din precursorii avangardismului. Aceştia, bineînţeles, numai clasici nu erau pentru vremea lor. În sfîrşit, chiar dacă se apelează la artişti mai vechi, ca Grünewald, El Greco, Van der Meer, sau la alţii şi mai depărtaţi, atracţia se exercită tocmai faţă de aspectele lor vizibil opuse clasicismului, deci tot faţă de un anticipat avangardism, interpretat ca atare la ei. Există astfel, în ciuda aparenţelor şi a înţelegerii curente — prea exterior disociative —, doar diferite grade de radicalism ale aceleiaşi scheme.

Aceasta pentru artele figurative. Pentru literatură, îndeosebi pentru roman, problema devine cu mult mai complicată. Aci, alături de creaţii fie parţial fie total avangardiste, se dezvoltă şi o proză valabilă, a cărei factură nu se deosebeşte decît prea puţin de cea din secolul al XIX-lea, şi unde aplicarea termenului „clasicism", în sensul de „tradiţie" sau, mai bine-zis, de „continuitate", nu ne mai apare convenţională. Fiindcă ar însemna să blocăm iarăşi cursul

discuției dacă am întîrzia să stabilim tot complexul de împrejurări care a creat acest „accident", ne vom opri numai la una din cauzele sale, care ni se pare cea mai substanțială în ordinea explicativă. Ar fi aci intervenția pe parcurs a unui fenomen excepțional, ce nu-și găsește nici un echivalent în registrul artelor figurative, și anume marele roman rus din veacul trecut, care numai în veacul nostru începe a fi mai amplu difuzat ca o noutate revelatoare.

O asemenea noutate, cu proeminenta ei contribuție ca mesaj uman, se exprimă, tot înăuntrul facturii stilistice „clasice", așa cum se vedea cultivată de acei scriitori. Prin intermediul lor, se adaugă la realizările avangardei din veacul nostru o concomitentă prelungire a scrisului „tradițional," în măsură să fecundeze încă o proză de mare valoare. Așadar, pe baza unei împrejurări ieșite din comun — în speță, intervenția prozei ruse din secolul trecut — o schemă stilistică, în sine depășită, își întîrzie procesul lichidării printr-o neașteptată injecție vitalizantă. Ea reușește astfel să se introducă într-o nouă epocă, unde se impune cu creații valoroase, ceea ce o face, chiar printr-un stil inadecvat, să reprezinte momentul. Faptul, însă, nu poate fi decît provizoriu, asemenea unui gir obligat să mai funcționeze temporar și după expirarea mandatului său legal, ceea ce ne-a și îndemnat să asociem la discutarea sa ideea de „lichidare". Astfel, grefa scriitorilor ruși ajunge cu timpul să se asimileze în scheme stilistice avangardiste, mai firesc adaptate secolului, așa cum ne relevă unul din primele exemple în această privință, și anume receptarea lui Dostoievski de către Kafka.

Odată cu aceasta, credem a fi atins cîteva aspecte esențiale ale relației complexe și variate dintre cele două etaje stilistice, adică dintre suprastil și schemă.

Investigația rămîne, totuși, incompletă. Prin analiza celor două etaje stilistice și a relațiilor

dintre ele n-am explorat încă întregul volum al noțiunii de stil. Mai există și un terț registru, acela al *substilului* sau subsolului. Este tocmai acea porțiune din întregul noțiunii, care alcătuiește obiectul de cercetare al morfologilor culturii, așa cum s-a ilustrat la noi Lucian Blaga, precum și al unor teoreticieni care explică fenomenul stilistic prin date ale subconștientului. Pe cît vreme suprastilul se vede legat de epocă, deci de factorul *timp* în sensul de moment istoric, substilul se atașează la factorul *spațiu*, bineînțeles geografic, național sau regional, dar totodată, prin metaforă, psihic și existențial, în conexiune cu *locul* unde apare și se dezvoltă. Morfologia culturii și-a fixat interesul îndeosebi asupra acestei porțiuni, fiindcă a identificat într-însa cea mai adîncă expresie stilistică, adîncă în sensul propriu, al *rădăcinilor* de unde urcă seva unui anumit stil, ce conjugă „tainele" afunde ale pămîntului respectiv cu cele ale psihiei umane, pe care ar zămisli-o acel substrat ctonic.

Funcțiunea sa este tot aceea de a imprima viață și de a concretiza schemele stilistice, pe care diferite împrejurări le-au făcut să se introducă în aria sa. Pe cît vreme, însă, suprastilul le dă valoare concretă printr-o acțiune de convergență în focarul momentului, prin asimilarea lor *trăită* efectiv într-o albie unificatoare de epocă, substilul urmărește un alt tip de concretizare, pe calea opusă a disocierii și diversificării. El imprimă în fiecare schemă stilistică pluralitatea notelor separate ce le dă fiecare *permanență* a unei regiuni, permanență pe care, în vremea sa, Spengler o numise inadecvat „suflet" al acelei culturi.

Să luăm, de pildă, schema gotică în expresia ei ideal-teoretică. Ea se concretizează — devine vie — și printr-un proces de *integrare*, adică de asimilare în pulsația *unitară* a unei actualități, a unui moment-motrice, dar mai capătă componență concretă și printr-un proces invers, de *dezintegrare*, prin descompunerea și diferențierea ei, multiplă, după ingerințele specifice ale diver-

selor spaţii unde apare. Goticul francez este altceva decît cel german şi decît oricare alte expresii regionale sau naţionale ale acestui stil, care se deosebesc, la rîndul lor, între ele. Dar să desprindem şi să privim separat numai primele două variante substilistice pe care le-am invocat iniţial.

Astfel, în goticul francez stăruie o specifică *permanenţă* tectonică, clasicizantă, infuză în spaţiul respectiv, pe cînd în cel german se imprimă o altă permanenţă, aceea atectonică a nordului. La primul din ele se decupează, din toată dantelăria pietrei, rotundul perfect al rozetelor, unghiurile drepte ale turnurilor plate, prismatice la Reims, aproape cubulare la Notre-Dame din Paris, edificiu care se remarcă şi prin imensul pătrat impecabil al faţadei. Ascuţişurile săgeţilor şi ale altor motive decorative se adaugă numai ca o îmbrăcăminte sau ca o suită de detalii arhitectonice, prin care identificăm generala schemă stilistică, la care aderă asemenea monumente. Dimpotrivă, în goticul german, acele unghiuri violent ascuţite nu sînt indicii de recunoaştere a stilului, ci şi deţinătoarele unei funcţii central structurale, care atacă principiul tectonic, surprins la goticul francez. Ele alcătuiesc însăşi volumele, de astă dată nu prismatice, ci gigantic piramidale, ale turnurilor de la Ulm sau Colonia, care se înalţă chiar de la bază într-o ţîşnire nesfîrşită.

Or, asemenea indicii opuse, ataşîndu-se la registrul *permanenţelor* regionale, apar cu aceleaşi trăsături distincte nu numai în gotic, ci şi în celelalte stiluri prin care au trecut atît arta franceză cît şi cea germană. Cu mici interstiţii, aceste permanenţe separate străbat, prin firul lor, aproape toate secolele celor două culturi artistice. Astfel, pînă şi în cadrul picturii abstracte contemporane se relevă între francezul Soulages şi germanul Hans Hartung — ambii deopotrivă de reprezentativi ca exponenţi ai abstracţionismului din ultima sa fază — o diferenţiere dirijată exact în acelaşi sens ca şi între respectivele substiluri gotice, comparate mai sus.

Primul prezintă o îmbinare unitară de forme și tonalități cromatice într-o alcătuire care, deși proiectată în perspective imaginare, se vede totuși structurată tectonic din volume cubulare sau prismatice. Al doilea, dimpotrivă, se avîntă deschis, violent atectonic, prin simple jocuri de linii lungi, trasate în înălțime, și care se întretaie înțepătoare în unghiuri verticale ascuțite. Substilul se manifestă mereu prin aceleași permanențe distincte, pe care le dictează diferitele spații naționale sau regionale.

Am discutat pînă acum numai acțiunea concretizantă — pe calea descompunerii în variante multiple — ce o exercită diferitele substiluri locale asupra unor ideale scheme stilistice. Dar, ca și în cazul relației cu suprastilul de epocă, există și aci o mișcare din ambele părți, o interacțiune. Nu numai substilul unei regiuni sau al unui cerc de cultură influențează schema stilistică, ci și schema stilistică influențează substilul. Bogăția acestuia din urmă este la origine aproape numai potențială, ca aceea a unui germene sau a unei semințe. În mare parte, substilul își și ignorează adevărata pondere a resurselor sale, care aparțin unei zone subconștiente încă neexplorate, fiindcă rudimentarele perioade ale începuturilor nu dispun nici de o suficientă forță analitică și nici de un efectiv interes, dirijat în acest sens. Omul nu se cunoaște fundamental, în el însuși, ci numai în mod derivat, din reacțiunile sale, care redau doar părți reduse, ocazional manifestate, din acel subconștient. În asemenea condiții, permanența unei regiuni, deși real exprimată stilistic, nu poate rezulta decît în chipul cel mai sumar și cel mai vag schițat. Pentru a-și deschide întregul evantai de posibilități, sămînța substilistică are nevoie și de factorii din afara pămîntului unde se află îngropată, am spune de lumină, de apă, de aer, cu alte cuvinte de schemele gata formate ale unor culturi evoluate, cu care vine în contact. Numai astfel o *permanență* concretă, dar nedezvoltată, ascunsă în propriul germene, adică ignorată în zona ei subconștientă, ajunge să se

dezvolte în toată amploarea, în toate formele ce se pot actualiza dintr-însa. Schemele stilistice sînt, deci, ocaziile necesare de confruntare fecundă a substilului cu resursele sale neexplorate. În lumina lor, a formelor evoluate pe care le propun, ele îi prilejuiesc ieşirea pe planul major al unei culturi artistice.

Noi recunoaştem, de pildă, *permanenţa* unei arte româneşti, un anumit substil al ei, care constituie obiectul atît de dezbătut al „specificului naţional". Dar, fără concursul unei serii întregi de scheme stilistice, venite dinafară — de la cele bizantine, orientale sau gotice pînă la cele avangardiste de astăzi — nu i-am fi putut înregistra neaşteptatul evantai al posibilităţilor sale, apreciindu-i, astfel, bogăţia resurselor. Chiar şi în arta noastră populară, atîtea din expresiile ei strălucite s-au dezvoltat cu cunoscutele însuşiri proprii prin ocazia dată de prelucrarea şi concretizarea unor asemenea scheme venite din afară. Exemplele nu fac decît să întărească cele stabilite la început. Între substilul naţional şi schema stilistică există o strînsă şi continuă interacţiune.

Cele trei concepţii stilistice se conjugă şi se contopesc în persoana artistului adevărat, acela pe care noi îl numim „cu chemare". El va simţi nevoia nu numai să apeleze la toate trei, dar va şti şi cum să le folosească pe fiecare, în aşa fel încît să le lege indisolubil în creaţia sa. Dimpotrivă, artistul mediocru sau chiar falsul artist va fi solicitat numai de cîte una din aceste accepţii, care, nefecundată prin atingerea cu celelalte, se va înăbuşi izolată în încercări sterile. Cel ce va folosi numai schema stilistică, va da lucrări academice, reci, de exerciţiu şcolăresc. Artistul atras exclusiv de promisiunile substilului, va face să rezulte o artă provincială, închisă, nesemnificativă. În sfîrşit, cel ce se va lăsa acaparat de suprastil, va fi pîndit şi el de o primejdie serioasă. Un asemenea „artist" va pierde perspectivele largi, cuprinzătoare, ale epocii, şi, o dată cu ele, însăşi virtutea unificatoare a unei actua-

lități date, pe care o va parcela în fragmente de ultimă oră, fără să le verifice validitatea. Urmărind să arboreze lărgime de vedere și deschidere la nou, el ajunge la rezultatul opus, adică la o îngustime superficială, cît să intre numai în cuprinsul restrîns al unui interval repede trecător. Se identifică aci fenomenul numit, pe bună dreptate, de către poetul T.S. Eliot „provincialism temporal". Atașîndu-se la un închis și mărunt fragment de actualitate, această atitudine ține mai mult de viziunea caducă a modei — și expresia zeflemistă „se poartă" îi confirmă acut un asemenea caracter — decît de aceea a artei destinată să cuprindă și substraturile unor forme și rădăcini implicite. Prin aceasta, „provincialismul temporal" se arată a fi tot atît de strîmt și de nesemnificativ ca și cel spațial.

Numai artistul autentic va ști cum să însufletească indicațiile teoretice ale unui stil, cum să le raporteze la specificul pămîntului său, și cum să-i scoată acestuia adîncurile la lumina actualității, în a cărui mare unitate să le integreze. Dintr-o atare acțiune complexă va scăpăra și propria sa contribuție la patrimoniul artistic al națiunii și al umanității. Numai de aci se va naște, în sfîrșit, și a patra accepție despre stil, accepție paralelă cu cele trei etaje, pe care adevăratul creator le-a contopit. Este vorba de stilul personal al unui artist (stilul lui Rafael, al lui Shakespeare, al lui Brâncuși etc.).

Desigur că aceste noțiuni, laolaltă cu procesul lor dialectic, nu se învață după carte. Ele sînt întrucîtva infuze la marele artist. Mobilul creației sale se cuprinde în faptul de a simți imperios că are ceva de spus. Acestui impuls îi corespunde, însă, și orientarea intuitivă către o integralitate stilistică, adică de atingere, în felul arătat mai sus, a tuturor celor trei nivele amintite. Niciodată academicul, provincialistul (la noi de tip „semănătorist") sau snobul (la noi de tip epidermic „modernist") nu sînt mînați de o imperioasă nevoie a creației. De aceea, nici observațiile noastre nu au un caracter de rețetă sau de pres-

cripție, ci de simplă descriere și analiză a unui fenomen, care poate să existe sau să nu existe, independent de aceste observații.

Cele trei etaje stilistice, la care am adăugat și pe al patrulea, acela al stilului personal ce definește pe fiecare artist, ni s-au proiectat pînă acum numai sub aspectul distincțiilor dintre ele. Că am constatat și o strînsă conlucrare a lor, arătînd diferitele feluri în care ele se asociază, se unifică, se disjung sau se subordonează, este altceva. În sine fiecare din ele s-a văzut că deține un înțeles propriu. Este tocmai faptul asupra căruia am crezut util să situăm toată ponderea reflecțiilor de față. Aceasta fiindcă atîtea din accepțiile contradictorii legate de noțiunea stilului, se datoresc unei false metonimii. Se privește numai cîte unul din registrele stilistice, pe care le-am analizat, și se extinde abuziv înțelegerea sa asupra întregului. Natural că asupra stilului va rezulta atunci mereu cîte o altă perspectivă, fiecare cu pretenția de acoperire integrală. De aceea, privirea separată a registrelor sau etajelor sale, chiar apăsarea insistentă pe distincția dintre ideea de schemă stilistică, suprastil, substil și stil personal ni s-a părut că poate contribui la un proces de clarificare.

O asemenea rațiune nu ne-ar justifica, totuși, mărginirea la o poziție incompletă și unilaterală. Nu putem trece cu vederea că, odată ce intră în același volum conceptual, există și trăsături inițial comune între cele patru registre stilistice. Dacă n-ar exista o certă omogenitate între ele, nici n-ar putea să conlucreze în chip convergent. Rămîne, deci, să mai aflăm în ce constă și această latură comună a lor, după ce le-am privit numai aspectele distinctive. Am crede că este aci vorba de o vedere asupra artei, ca fenomen diferențial, iar nu ca o structură unică. Fiecare din registrele stilistice poartă convingerea că face sau cultivă *ceva* deosebit de *alteeva* tot din domeniul artei. Că la fiecare din aceste etaje sau registre criteriul particularizării sau diferențierii sale se dovedește a fi mereu altul nu importă. Esen-

ţialul este că toate caută să se definească prin delimitare, prin contrast cu *altceva* sau cu *altcineva*, tot din sfera relaţiilor artistice. Fireşte că în perioada începuturilor, cînd unele colectivităţi, încă restrînse, trăiesc în mare parte izolate, această conştiinţă se arată mai puţin dezvoltată, primind doar concursul transhumanţei păstoreşti, precum şi al ciocnirilor sau schimburilor rudimentare cu alte colectivităţi nu prea deosebite. De îndată ce, însă, se intră în aria mare a culturii, prin atingerea cu unele forme de viaţă şi creaţie marcat străine, apare şi precizarea acestei diferenţieri stilistice pe toate planurile.

Există, totuşi, şi excepţii intolerante chiar în perioadele cele mai evoluate. Aşa este, bunăoară, dogmatismul clasic. Stilul său nu mai poartă, de astă dată, nici un atribut particularizant, fiindcă se recunoaşte a fi singurul existent. Tuturor celorlalte manifestări artistice din afara clasicismului li se neagă calitatea de artă, deci şi de fenomene stilistice. De aceea, în vechile gramatici sau retorici clasice se învaţă obţinerea „stilului", privit ca o structură unică şi absolută. De la artă, ideea îşi extinde sensurile, pînă la expresiile comportamentului, integrate, în fond, şi ele tot în aria artistică, privită sub specia scenică a decorului, a costumului, a mimicii, a gesturilor, a vorbirii „frumoase". În felul acesta se ajunge a se spune nu numai despre artistul profesionist, ci şi despre orice persoană că „are sau nu are stil". Ideea se arată a fi nu numai tautologică şi absurdă, dar chiar şi opusă unei efective conştiinţe stilistice. În mod paradoxal, această exaltare a noţiunii ar avea drept concluzie strict logică, tocmai desfiinţarea ei. Odată ce acoperă în întregime un unic mod de-a fi al artei, termenul „stil", laolaltă cu conţinutul său, devine un pleonasm inutil. El îşi trădează, astfel, singura sa raţiune de existenţă, aceea de a diferenţia, în toate etajele sale, o modalitate artistică de alta. Altfel, arta, privită ca o structură unică, n-are nevoie, în incinta ei omogenă, de nici o precizare prin ideea de „stil".

Acestuia i se poate substitui, în cazul de față, noțiunile de *regulă*, de *canon*, de *normă*. N-am dori, totuși, ca de aci să derive unele deducții greșite în privința clasicismului. Incontestabil că arta clasică alcătuiește și ea un stil, și încă din cele mai importante, nu însă în accepția tautologică pe care i-au dat-o teoreticienii ei, ci în contextul mai larg și mai firesc al diferențierii sale de alte modalități artistice.

Deoarece extremele se ating, nu putem omite din seria excepțiilor deviate de la idee, nici contrapartea accepției mai sus amintite, așa cum o surprindem la unele vederi de astăzi, unde se citește ca într-un negativ fotografic, aceeași denaturare a fenomenului pe care am întîlnit-o și în clasicism. O asemenea deformare se manifestă acum sub chipul opus, al unei prigoane împotriva *stilului*, iarăși fără nici un atribut particularizant. Această ultimă precizare ne arată că se reiterează, în fond, vederea lipsită de orizont a clasicismului teoretic. Ideea de *stil* se vede iarăși atribuită numai artei clasice, extinsă la tot ceea ce cuprinde termenul depreciativ — la modă astăzi — de *calofilie*. Singura deosebire se descoperă numai într-o inversare mecanică, într-un *nu* în loc de *da*, și într-un *da* în loc de *nu*. Pe cînd, în clasicism, ideea de stil, fără nici un atribut distinctiv, cuprinde tot ceea ce *este* artă, acum exact aceeași idee, iarăși fără nici un atribut distinctiv, cuprinde tot ceea ce *nu este* artă. Punctul comun se relevă în fanatismul eliminărilor, în eroarea intoleranței, care unește paradoxal strînsoarea rigidă cu libertatea anarhică. Numai că, în speță, primul tip de intoleranță exclude din sfera artei tot ceea ce se găsește *în afara* clasicismului, iar al doilea tip supune aceluiași tratament ceea ce se află tocmai *înăuntrul* accepției de clasic și de calofil. Fiecare ocupă cu exclusivitate teritoriul repugnat radical de celălalt, desființîndu-se reciproc fie pe temeiul haosului și barbariei, fie pe acela al artificiului și scamatoriei formale.

În realitate, nimeni nu poate demonstra, în mod serios, existența unui stil exclusiv și cu atît mai puțin a unui „non-stil" exclusiv. Sub acest din urmă aspect ne apare cu totul inadmisibilă ideea de artist autentic, care să fie totodată și „astilistic", oricîtă libertate și-ar permite, și oricîte prejudecăți ar nărui. Un adevărat conținut și mesaj artistic are capacitatea de a împinge cît de departe aria stilistică. Se poate ajunge astfel pînă la noțiunea de stil „neprelucrat" sau „improvizat" sau „neglijent", dar în nici un caz pînă la acceptarea unei „lipse de stil", ceea ce iese cu totul din domeniul artei.

Cele discutate mai sus se referă numai la cazuri de excepții deformante. În mod firesc, însă, și în cadrul său constitutiv normal, stilul se însoțește totdeauna de determinarea sa distinctivă, care îl particularizează și îl separă de ceea ce nu este el pe plan artistic, în perfect acord cu ideea că arta comportă moduri multiple de manifestare. O atare poziție unanimă unește convergent toate etajele sau compartimentele acestei noțiuni, adică schema stilistică, suprastilul de epocă, substilul regional și stilul personal al artistului. Este adevărat că fiecare din ele prezintă cîte un alt criteriu al diferențierii sale de altceva. Asemenea criterii pot fi, în ordinea dată mai sus, de *ideal formal*, de *timp*, de *spațiu*, de *individualitate creatoare*, toate privite din unghiul artei și înăuntrul ei. Dar, deși dirijate către raportări deosebite, acelor etaje stilistice li se poate totuși extrage trăsătura comună a ideii de distincție, de separare, de proprie identificare prin contiguitate sau contrast cu altceva, tot de natură artistică. Aci descoperim resortul viu al convergenței lor, care, în cele din urmă, le face să se definească și să se individualizeze în același sens înăuntrul complexului volum integral al unui anumit stil.

Procesul acestei convergențe se săvîrșește după o anumită ordine sau ierarhie, unde primează totdeauna suprastilul, acela care subordonează

totul şi îl integrează pe artist în unitatea configurativă a unui anumit moment istoric. Pe Shakespeare îl identificăm mai întîi ca pe un exponent al Renaşterii sau al secolului XVI, şi abia pe urmă ca pe un reprezentant al schemei baroce şi al unei permanenţe britanice. Cu atît mai mult pe un mare artist al veacului nostru, ca Picasso, îl putem recunoaşte după o asemenea ordine. Schema avangardismului în varianta sa cubistă îşi împarte la el locul şi cu alte variante, printre altele chiar cu cea clasică, bineînţeles în accepţia convenţională de „clasicism", discutată mai-nainte. La rîndul său, substilul se arată iarăşi imprecis definit, purtînd trăsături tipice şi spaniole native şi franceze de adopţiune. Unde, însă, Picasso apare suveran luminat, fără a mai cere nici un efort în identificarea lui, este sub aspectul unificator al suprastilului. El rămîne artistul prin excelenţă al veacului nostru, epocă ce-şi imprimă grafologic indiciile în oricare din schemele sau variantele sale stilistice. Cel mai puternic registru al glasului pe care îl înalţă marele artist este al vremii sale. Această trăire vie a prezentului — cu condiţia de a pleca de la o formă precisă şi de la rădăcina adîncă a unui spaţiu dat — contribuie cel mai mult la conturarea a ceea ce am numit „stilul personal".

Revenim ca atare, la cel cu care am început, la Nietzsche căruia, în momentul de faţă, sîntem în măsură a-i infirma mai complet teza despre „lipsa de stil" a epocii sale. Nu atît faptul că era un impresionist, aşa cum a arătat cu atîta subtilitate Fritz Martini, şi nici că era un impresionist german, ne solicită în primul rînd pentru identificarea lui. Nietzsche a fost, înainte de toate, un exponent al momentului, al acelui stil *fin de siècle*, care a întrunit laolaltă mai multe scheme stilistice şi mai multe expresii naţionale. În această lumină de epocă, în acest unificator suprastil, se desenează în modul cel mai puternic personalitatea sa artistică şi umană, ca şi aceea a oricărui alt mare artist.

FANTASTICUL ÎN ARTĂ

PREMIZE EXPLICATIVE. Înțelegerea unui fenomen depinde, în mare parte, de deslușirea interesului pe care-l trezește acel fenomen în anumite momente. Un astfel de moment este și cel actual, în corelație cu problema *fantasticului* în artă. Acest obiectiv de studiu a însumat, în ultimele două decenii, un volum de preocupări încă neatins pînă în prezent, de-a lungul veacurilor. Numeroși artiști, literați și erudiți din diferite cercuri de cultură consacră cu toții *fantasticului* un interes din cele mai pasionate. Ba, încă din 1955, a și ajuns să se înființeze un *Institut International pentru studiul Artei Fantastice*, for de cultură artistică aflat sub președinția pictorului belgian Aubin Pasque. Pe plan artistico-literar un asemenea interes și-a găsit ecou și la noi printr-o întreagă serie de eseuri și referințe datorate îndeosebi unor cercetători din generațiile tinere și mijlocii. Ne întrebăm, deci, încă o dată, ce a putut dezlănțui actuala avalanșă de idei în legătură cu fenomenul fantasticului în artă.

Deoarece întrebarea se conturează foarte circumscris, nu vom da momentan un răspuns care să explice rațiunea mare, integrală, a fantasticului, pentru toate timpurile, ci vom căuta să explicăm numai resorturile mai apropiate, care au stimulat prezența sa invadantă în zilele noastre. Desigur că acest răspuns nu se dovedește suficient pentru explicarea completă a interesului

față de fantastic, ca apariție aproape periodică, independentă de configurația unui anumit moment istoric. O asemenea cuprindere mai largă va fi dată numai în final. Pentru moment ne mulțumim cu o investigație parțială, privind numai atașarea unui anumit fantastic la o certă fizionomie a vremii noastre.

Ne permitem, pentru aceasta, să plecăm cu reflecțiile mai de departe. Se știe că în orice cultură, promotoarea tuturor valorilor este *nevoia*, chiar nevoia strictă, imediată, de ordin utilitar. Ea va alcătui cu încetul o *forma mentis* a culturii respective, care-și va proiecta configurația și pe planurile cele mai dezinteresate, cu conținut pur contemplativ. Plecînd, așadar, de la factorul *necesității* specifice a secolului în care trăim, surprindem, că epoca noastră are — ierte-ni-se expresia poate prea cras-materială — un caracter *extractiv*. De fapt, nici nu sîntem primii care întrebuințăm un termen industrial modern pe plan spiritual. Încă de mai multe decenii, terminologia geologică, aplicată la un sector însemnat al industriei de astăzi, circulă frecvent în registrul a ceea ce Camil Petrescu numea *noosfera*. Se vorbește, astfel, de *straturi*, de *substraturi*, de *sedimente* — bineînțeles psihice — de *filoane* — bineînțeles, de inspirație — de *resurse* artistice, de *sondaje*, de *ape freatice*. Acești termeni alcătuiesc o constelație, o *forma mentis*, derivată din primordiala *necesitate* „extractivă" a timpului nostru. Departe de-a fi arbitrari, ei demonstrează sensul comun, de explorare în verticală, pe care l-a luat atît viața industrială cît și cultura umanistă a secolului.

Între aceste două registre nu există nici o prăpastie, în vreme ce ele se conjugă în unitatea aceluiași stil de epocă. Aproape întreaga față materială a civilizației actuale constituie un înveliș structurat din sublimarea produselor subpămîntene, obținute pe calea săpăturilor, a perforărilor, a sondărilor. Este de ajuns numai să ne gîndim la noul registru textil spre a recunoaște imensa concurență pe care o exercită astăzi interiorul pămîntului asupra supra-

feței sale, pentru prima dată încălcate, după milenii întregi, într-unul din sectoarele ei, producătoare de bunuri. Această funcțională substituire de straturi în ponderea vieții actuale se extinde asupra întregului spirit modern. De aceea am și vorbit de un caracter extractiv al civilizației actuale. Dilatarea acestui caracter de la treapta primă a *necesității*, adică de la domeniul industrial la acela al culturii umaniste, nici nu mai așteaptă uneori să se împlinească la suprafață, ci se săvîrșește în adînc. Interiorul pămîntului cuprinde, ca și învelișul său din afară, atît bogății naturale cît și comori ale culturii sau activității umane, ambele obținute prin același sens vertical al *săpării*. Ca atare, concomitent cu extragerea materiilor prime, depozitate în straturi mai vechi *geologice*, asistăm și la spectaculoase descoperiri de indicii ale creației omenești, depozitate în straturi mai vechi *istorice*. Fenomenul se anunță chiar din primii ani ai secolului, odată cu scoaterea la lumină a civilizației cretane de către Evans. Aci nu mai poate fi vorba de necesități prime, ci de o extindere cu caracter extractiv, aplicată la întreaga arie a spiritului modern.

Printr-o secretă comuniune — la un moment dat — între cele mai deosebite registre ale vieții, aceeași funcțională *substituire de straturi* acționează nu numai în planul civilizației materiale, ci și în stadiul contemporan de privire a omului. Ca și în viața economică, *suprafața* manifestărilor umane începe a fi încălcată și concurată de mostre sau achiziții *extrase* din adîncuri, din interiorul nebănuit și neexplorat al ființei. Cultura umanistă, în varianta sa dictată de spiritul modern, își va dirija, în consecință, interesul și asupra sedimentelor de preistorie, ascunse în străfundurile făpturii noastre. După cum afirmă, cu o rară acuitate, René Huyghe, omul cuprinde într-însul toate treptele ontogenetice ale evoluției sale, care se află, însă, acoperite printr-o succesivă etajare de structuri. Tendința extractivă a veacului nostru urmărește să sape către ele, și să scoată din adîncul lor anumite bunuri peste care s-a

așternut o groasă „materie" psihică, echivalentă pămîntului depus peste vestigiile arheologice. Unul din aceste bunuri este și *fantasticul* iscat din vechile angoase ale începuturilor. El va fi valorificat plenar în artă, care tocmai de aceea face apel la civilizații primitive, cunoscute acum ca stimulatoare ale atîtor orientări artistice moderne.

Desigur că această categorie nu era identificată ca atare în forma ei originară, adică în respectivele straturi trecute din evoluția omului, cînd nici nu se afla, dealtfel, în stare pură, ci într-un amestec confuz cu alți fermenți psihici. Dezgropată însă, și trecută printr-un proces de rafinare și purificare, asemenea minereurilor, ea acționează în exclusiva ei esență *fantastică* numai în raport cu realitatea de astăzi, unde reușește totuși să se integreze perfect, ca factor fecundant, îndreptat către cunoașterea omului integral, cu toate adîncurile sale, încă vii, dar ignorate prin suprapunerea altor trăiri.

Ca și pe plan economic, această operație extractivă se izbește uneori de dificultăți penibile. Se pot întîlni în cale unele roci psihice intermediare a căror grosime și duritate stăvilesc accesul către nucleul fantastic din ființa umană. De aceea, așa cum în extracțiunea minieră devine adesea eficace numai dinamita, tot astfel și către adîncurile straturilor primordiale din om s-a ajuns prin marile explozii și zguduiri istorice ale veacului nostru. Ele au contribuit să scoată la suprafață angoasa primordială, cu acel cutremur al fantasticului, care o însoțește.

Reamintim că această explicație rămîne valabilă numai pentru profilul vremii noastre, și chiar și aci în mod limitat, fiindcă am invocat doar condițiile cele mai apropiate, iar nu cauzele fundamentale și permanente ale apariției sale de totdeauna. După cum se știe, fantasticul în artă nu aparține nici pe departe numai veacului nostru. El este un fenomen cu mult mai cuprinzător și mai frecvent în istoria omenirii, ivindu-se
 și în diverse alte momente, cu totul străine de

amintitul spirit extractiv, pe care l-am atribuit epocii contemporane. În această sferă mai largă de preocupări, în care am intrat, vom inversa însă, sensul discuției. Mai întîi urmează să aflăm ce cuprinde fantasticul, ce este el în esența sa fenomenologică, și numai de aci se vor putea deduce consecutiv și rațiunile permanente ale apariției sale. În felul acesta ne-am trasat și drumul pe care-l avem de parcurs, începînd cu punctul inițial. Ce este, așadar, fantasticul?

TENTATIVE DE ÎNȚELEGERE. Un fenomen atît de complex și, desigur, atît de ciudat nu poate atrage, în mare parte, către făgașul înțelegerii sale, decît o serie de tatonări. O definiție, însă, care încearcă să polarizeze într-însa o medie a sensurilor acceptate despre fantastic ne pare a fi aceea a lui Serge Hudin: „Intervenția, irupția — bruscă sau treptată — în percepția noastră obișnuită a unuia sau mai multor componenți, care o modifică, o zguduie sau o distrug". Nu putem desconsidera caracterul atent și laborios al definiției de mai sus, dar care, în ciuda vizibilului ei efort de sinteză și clarificare, rămîne, totuși, vagă și descoperită. Atîtea fenomene perfect naturale — o eclipsă, o cometă, o trombă marină, — sau atîtea efecte provocate, artificiale, bunăoară o explozie atomică, modifică „percepția noastră obișnuită", fără a avea, însă, nimic fantastic într-însele. Esențialul nu este aci modificarea percepției, ci a structurii noastre de orientare în lumea fenomenelor, pînă la gradul de a declanșa în noi o altă „stare de existență" decît cea obișnuită.

Totuși, nici cu aceasta n-am spus nimic definitiv, ci ne menținem pe același plan al dibuirilor. Evident că adaosul nostru de idei spune mai mult decît definiția lui Hudin, dar tot lasă o zonă descoperită, și în consecință, o respirație prea scurtă pentru a cuprinde în suflul ei aria fantasticului. Diferite împrejurări sau accidente îl face pe om să intre în altă „stare de existență" decît cea obișnuită, fără ca această stare să se fundeze pe

o intervenție fantastică, ci pe simpli factori patogeni sau de altă natură. De fapt, oricît am extinde, am rafina și am intensifica o tentativă de definiție, ea nu va putea niciodată să acopere cîmpul fantasticului atîta vreme cît cunoștința noastră nu dispune, în prealabil, de o efectivă delimitare a domeniului. Numai o laborioasă operație delimitativă va cuprinde implicit într-însa și esența fenomenului.

DELIMITAREA DOMENIULUI. Aparent, ideea de fantastic în artă ar cuprinde întreaga secțiune complementară *realului* artistic. Totuși, cei doi termeni nu sînt antonimi în felul lui alb-negru, finit-infinit, ființă-neființă. Noi nu putem realiza volumul integral al artei în exclusivul dualism real-fantastic. Incontestabil că fantasticul reprezintă expresia cea mai puternic reliefată a opoziției față de real. Aceasta nu înseamnă, însă, că ar fi și singura categorie care i se opune. Admițînd accepția contrarie cu mult prea cuprinzătoare, am condamna ideea de fantastic la o formă vagă, haotică, deschisă către acea extindere abuzivă care subminează orice efort îndreptat către cunoașterea efectivă a unui fenomen. Pentru a preîntîmpina această pierdere și risipire a noțiunii în zona nemăsurat mai vastă a *ceea ce nu este real*, se cere o prealabilă delimitare a domeniului său strict, așa cum vom și încerca să facem, recurgînd la metoda eliminării.

FABULOS ȘI FANTASTIC. Realul se detectează prin intuiție imediată, fiindcă el exprimă un ansamblu de date care ocupă întregul nostru spațiu de orientare. Fantasticul însă, nu reprezintă un fenomen inițial, ci doar termenul unei corelații consecutive. În sine nimic nu este fantastic, de vreme ce noțiunea sa nu se poate releva decît în raport cu realul. El alcătuiește doar o expresie secundă a cunoașterii, ce presupune prealabila existență, bine precizată, a intuiției de real, singura prin care această nouă deschidere asupra lucrurilor devine capabilă a se con-

stitui pe o altă cale. Pentru înțelegerea fenomenului apelăm, cu simplu titlu analogic, la o altă ecuație din domeniul gnoseologic. Așa apare, bunăoară, și caracterul secund al categoriei negației, care nu poate exista decît în raport cu o primă acceptare a ceva, decît cu o constatare afirmativă, asupra căreia se aplică să o nege.

De aceea nu considerăm drept fantastice orientările imperfect racordate la real ale lumii primitive. Ele se integrează într-o altă categorie, și anume a *fabulosului;* această categorie nu cunoaște realul în sensul nostru și în consecință nu poate stabili cu el o corelație. Însăși noțiunea și termenul de fantastic nu-și identifică proveniența decît de pe o poziție a realului, singura în măsură a califica fenomenul ca atare. Cînd acest fantastic este un dat prim, și se confundă cu intuiția imediată, cu obișnuitul, cu cotidianul, el se reduce doar la fabulos. La noi, Adrian Marino, fără a folosi precizarea prin acest termen, exprimă, totuși, perfect ideea noastră: „nu poate exista nici un fel de « fantastic » în cadrul mentalității primitive, mistic-magice, folclorice etc." Și aceasta fiindcă „spiritualitatea primitivă nu cunoaște *ruptura dintre ficțiune și realitate*". Cu mult înainte, un filozof deosebit de subtil, Georg Simmel, care, însă, asimilează arbitrar și fantasticul și fabulosul în noțiunea omogenă a *secretului*, face totuși o distincție remarcabilă și înăuntrul acestei presupuse omogenități. „În epocile primitive — spune Simmel — secretul avea valoare de uz, și omul trăia printr-însul; pentru viața lui, nu se putea lipsi cîtuși de puțin de el; era forma sa de a poseda lucrurile... " Aceasta pentru epocile primitive. „Acum, însă — adaugă Simmel — cînd efectiv știm atîtea lucruri, secretul are valoare de raritate". Această distincție se adaptează perfect coordonatelor noastre. Secretul ca valoare de uz reprezintă fabulosul; secretul ca valoare de raritate, opus, deci, în mod expres realului, reprezintă fantasticul.

Faptul se luminează într-o determinare din cele mai exacte. Fabulosul este tot un real — considerat, cel puțin, ca atare de aceia ce-l folosesc — însă un real mai imperfect, prin amestecul său cu ceea ce, printr-o mai tîrzie discriminare, va deveni fantasticul. Progresul cunoștințelor va ajunge să disocieze acest amestec și să-i izoleze cu strictețe termenii. Numai astfel prinde să se profileze viguros noțiunea fantasticului, anume prin poziția sa lipsită de echivoc în fața realului, odată cu depășirea vechii stări tulburi, confuze, înăuntrul realului, așa cum se manifestase fabulosul. Această ultimă categorie va fi, deci, eliminată din preocupările noastre. Pe noi nu ne interesează realul imperfect, ci fantasticul propriu-zis.

ONIRIC ȘI FANTASTIC. Urmîndu-ne seria vederilor reductive, trebuie să semnalăm că fantasticul nu se confundă nici cu oniricul. Vom pleca de la unele reflecții succinte dar concentrate, datorate recent la noi lui Radu Bogdan. Fără a invoca toate distincțiile văzute de el între registrul fantastic și cel oniric, ne oprim numai la ideea că „visul, ca fenomen, este el însuși o realitate"; nu se poate trece cu vederea că el proiectează și imagini ale vieții, care se pot confunda cu cele înregistrate în timpul veghii. Oniricul cuprinde, printre altele, și forme, culori sau mișcări coerente, uneori cu nimic deosebite de tot ceea ce noi am integrat în componentele structurale ale realului.

Numai că nu așa apare el totdeauna. Realitatea distinctă a visului, pe care noi am numi-o nocturnă, spre deosebire de realitatea veghii, nu mai știe să separe cu precizie, în proiectările sale imagistice, elementul real de cel fantastic. Se poate ivi, deci, un amestec similar aceluia din registrul primitiv al fabulosului. În cazul mixturei cu fantasticul — element care, dealtfel, nu intervine obligatoriu în fenomenul oniric — acel fantastic apare iarăși *înlăuntrul* realului, într-o textură de conglomerat, iar nu *în fața* realului. În receptaculul visului nu mai există

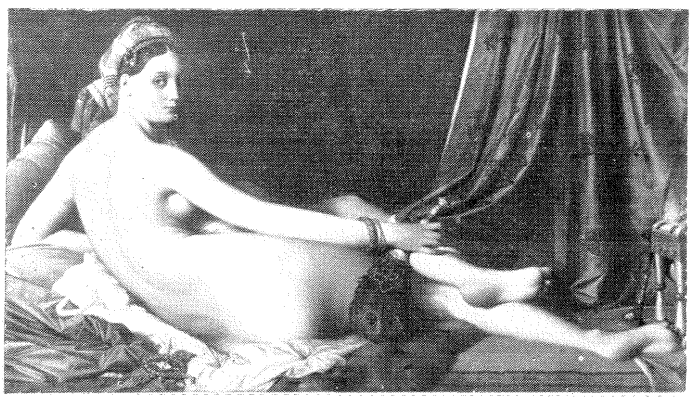
opusul termen necesar de confruntare şi de comparaţie. De aceea, chiar dacă s-a dovedit finalmente falacioase, s-au făcut totuşi dese apropieri între vis şi fabuloasa trăire primitivă, vedere al cărei campion a fost, cu decenii în urmă, Lévy-Bruhl în a sa *Mentalité primitive*. Fixarea deosebirii dintre cele două trăiri reclamă, însă, o discuţie prea amplă, care ne-ar depărta de obiectul direct al interesului nostru. Ne vom mărgini, în consecinţă, să o semnalăm doar sub aspectul artei. Astfel, artistul primitiv îşi execută opera tot în volumul fabulosului, fiindcă nu poate ieşi dintr-însul, şi nici nu ştie altceva. Artistul oniric, cel puţin parţial, nu-şi mai făureşte lucrarea în cadrul visului, ci în stare de veghe sau semi-veghe, introducînd în complexul activităţii sale şi termenul de confruntare a realului — absent mai-nainte în închisul circuit oniric — şi căruia de astă dată ştie că i se opune. Aceasta îl apropie mai mult de fantasticul propriu-zis, dar numai formal. Termenii opoziţiei faţă de real sînt deosebiţi între ei. Visul exprimă doar o altă realitate juxtapusă, chiar dacă nu integral explicată; el nu conţine acel fior al misterului, despre care adesea nu se ştie de unde vine. Acesta este numai un apanaj al fantasticului.

Distincţia apare în plină lumină dacă se apelează la artişti care au ilustrat ambele categorii, aşa cum este, bunăoară, cazul cu Dürer. Să luăm, de pildă, gravura sa intitulată *Disperatul* şi să o comparăm cu aceea cunoscută sub numele de *Cavalerul, Moartea şi Diavolul*. Imediat se va preciza, printr-o aplicare concretă, distincţia dintre oniric şi fantastic.

Prima din aceste gravuri, care, după vederile bine întemeiate ale lui G. F. Hartlaub, cuprinde o asociaţie din vis, alcătuieşte o compoziţie de factură clasică, sugerînd episodic o nedesluşită situaţie tragică, unde se agită trupuri atletice într-o tensiune disperată. Iată, însă, că în ambianţa descrisă mai sus apare, în mod neaşteptat, un personaj, ieşind liniştit, pînă la brîu, parcă

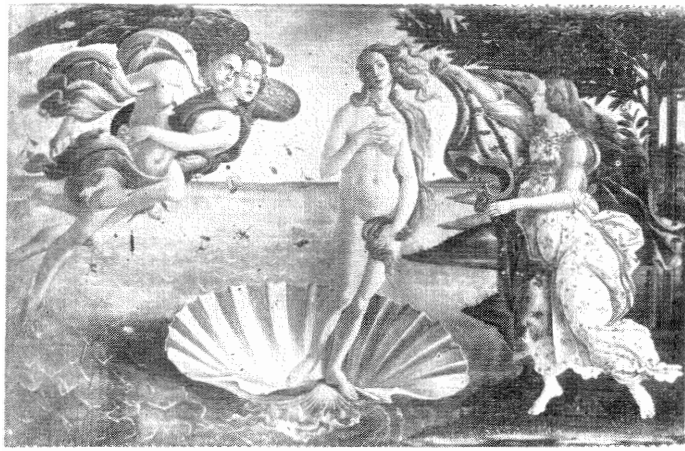
1. HANS HOLBEIN
Schiță de mîini și ceainic
Gestul creator.

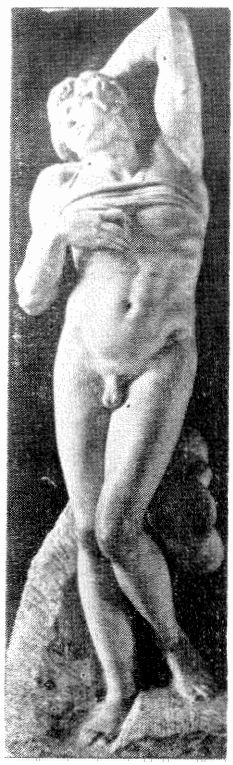
2. RAFAEL SANZIO
Madonna del Prato
Exemplu de clasicism al Renașterii înscris în schema piramidei.

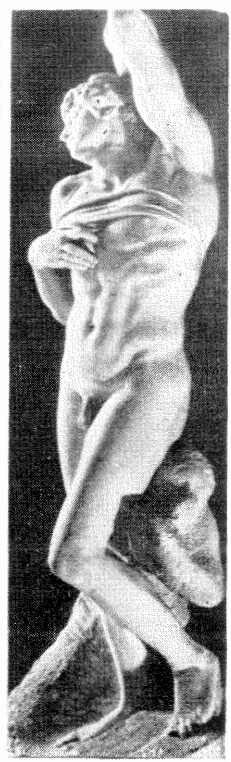


3. J. D. INGRES
Marea odaliscă
Exemplu de clasicism de pe la 1800 unde execuția clasică este proiectată într-un spațiu liber neînscris în nici o schemă geometrică.

4. SANDRO BOTTICELLI *Naşterea Venerei*
Clasicism al Renaşterii. Schema piramidei se desface graţios; laturile se desprind de ax lăsînd un spaţiu liber pentru mişcările dansante ale personajelor.



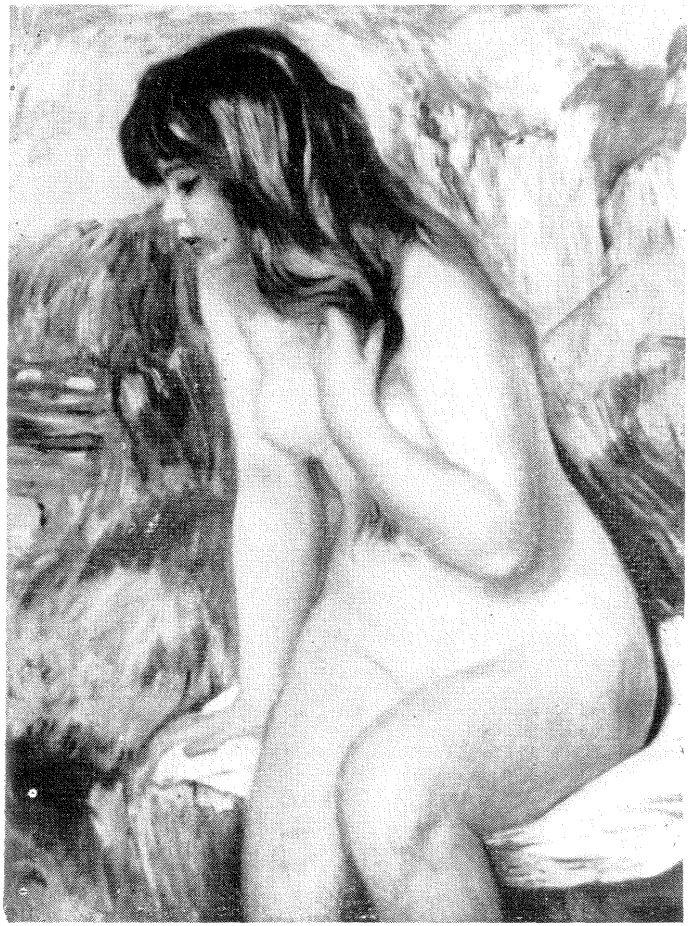




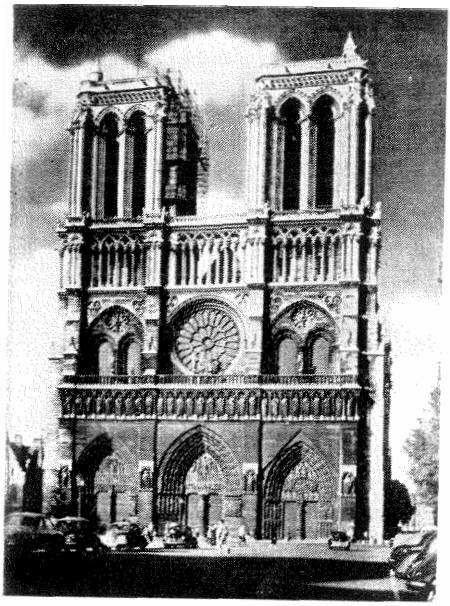
5. a, b
MICHELANGELO
Sclav murind
Încordarea liniilor frinte ale detaliilor se resorb într-un ansamblu clasic de coloană.

6. CARPEAUX
Flora
Schemă stilistică clasică integrată în momentul stilistic impresionist.

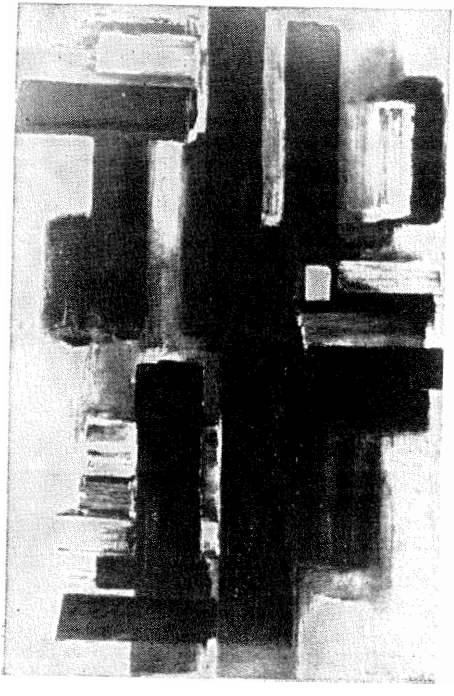
7. EDGAR DEGAS
Femeie piepteănîndu-se
Potențare a schemei stilistice impresioniste în sensul subiectivității manieriste.



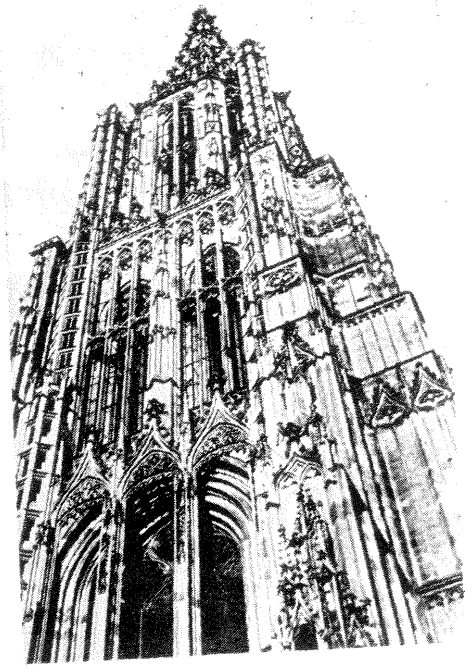
8. P. A. RENOIR
Baigneuză pe stîncă
Acord între schema stilistică și momentul stilistic, ambele aparținînd impresionismului.



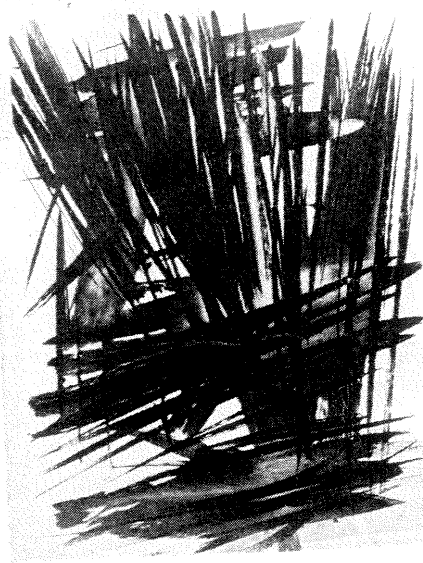
9. Catedrala Notre-Dame din Paris. Goticul tectonic francez cu elemente clasicizante.



10. PIERRE SOULAGES *Pictură 21.6.53* Adaptarea tipului tectonic francez la pictura neo-abstractă (a se vedea detaliile din partea superioară stînga și dreapta).

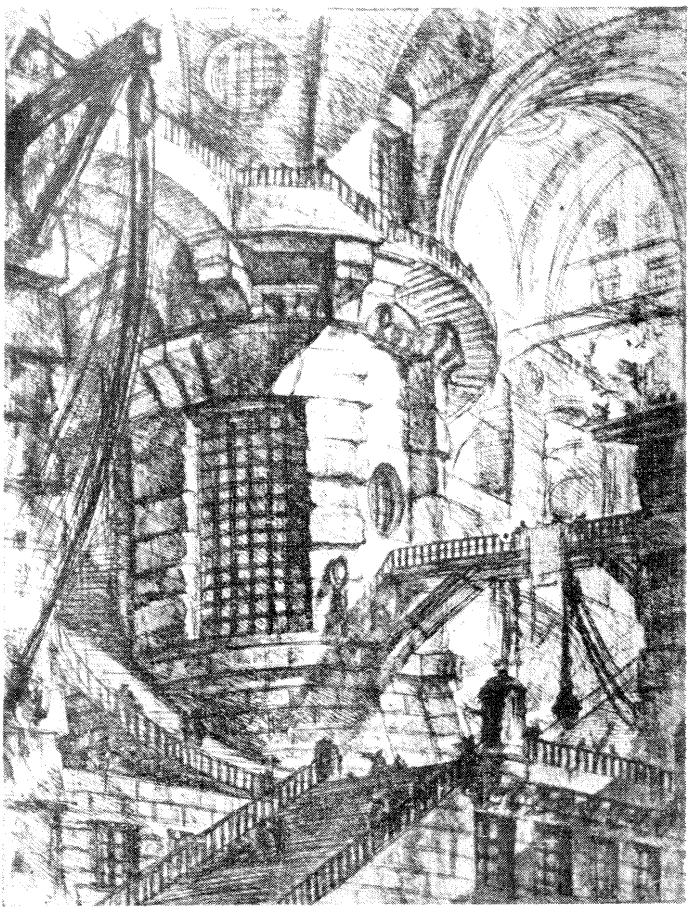


11. Turnul Domului din Ulm
Goticul atectonic german.

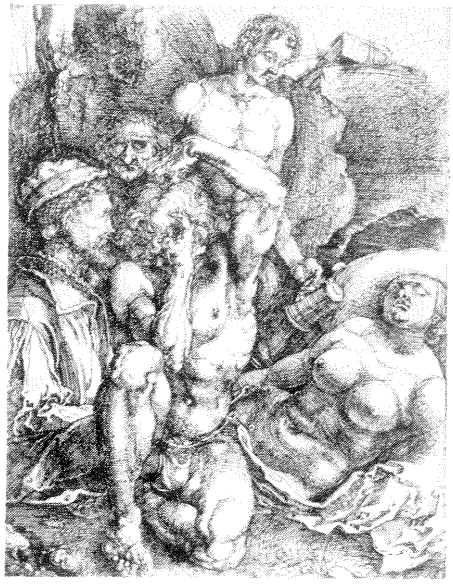


12. HANS HARTUNG
T. 1956—9
Adaptarea tipului atectonic german la pictura neo-abstractă.

43. G. B. PIRANESI
Închisori
Fiorul fantasticului
redat prin anti-realul arhitectonic.

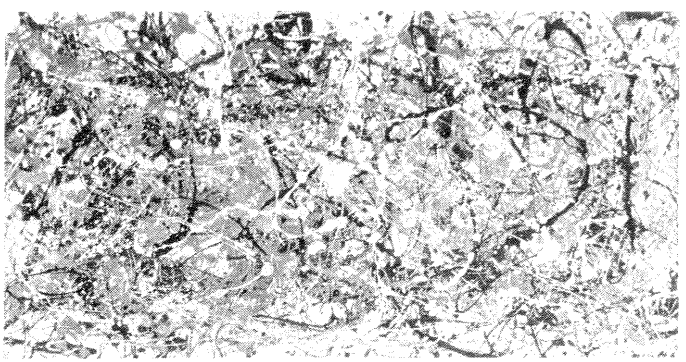


14. ALBRECHT DÜRER
Disperatul
Exemplu oniric de apariție paralogică (personajul din stînga jos) dar nu fantastică în contextul lucrării.



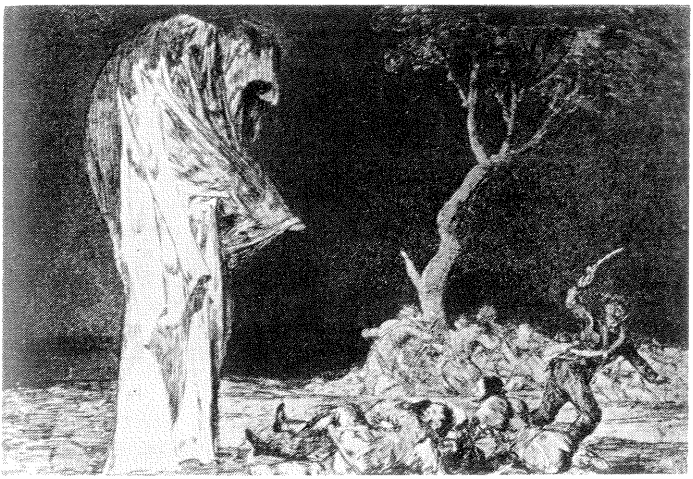
15. ALBRECHT DÜRER
Cavalerul, Moartea și Diavolul
Exemplu de artă fantastică, insinuarea subversivă a anti-realului angoasant în ambianța realului.

16. GINO SEVERINI
Hieroglifă dinamică a Balului Tabarin
Descompunerea în *haotic*
din ale cărui elemente nu se mai poate recompune structura inițială.



17. JACKSON POLLOCK
Numărul 8
Exemplu de radicalizare a haoticului,
demonstrație a incompatibilității sale cu fantasticul.

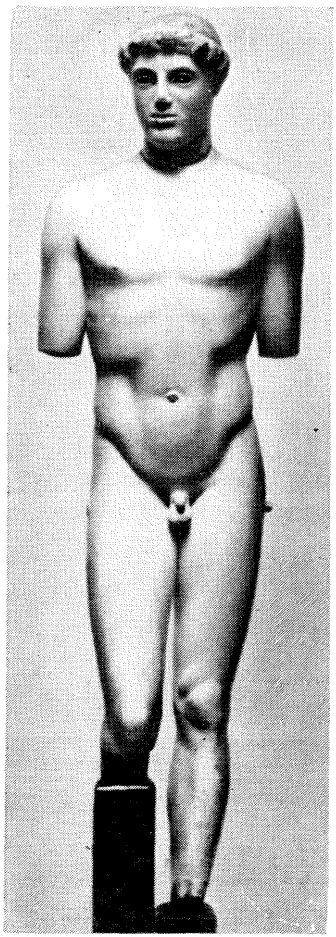
18. FRANCISCO DE GOYA
Nebunia fricii
Fantasticul nu numai ca apariție,
ci și ca efect al angoasei pe care o trezește
însuși copacul pare că-și dă îngrozit trunchiul în lături
în aceeași înclinație retractivă ca și trupul militarului
pătruns de spaimă, ce ridică spada pentru a-și apăra fuga.



19. *Taur androcefal înaripat.*
Exemplu de fabulos destinat nu să trezească spaima,
ci doar venerația,
de o senină putere suverană,
acceptat în coordonatele sale antinaturale ca un fenomen normal,
armonios integrat în ordinea lucrurilor.

20. MARC CHAGALL
Violonistul verde
Expresie a artei fanteziste:
refugiul în visarea compensatorie
iar nu înfruntarea antirealului
neliniștitor
ca în cazul fantasticului.

21. *Adolescentul Critias*
Clasicism antic
care cultivă realul ca dat inițial
rezultat dintr-o viziune tipică
și generalizantă.



22. DONATELLO
Maria Magdalena
Viziune particularizantă
cu caracter special
derivată din recuperarea
pe planul realului
a unei rupturi „fantastice"
proprii artei
de sfîrșit de Ev Mediu.

dintr-o groapă nevăzută. Prin dimensiunile, prin îmbrăcămintea, prin atmosfera și prin starea lăuntrică, citite pe figura sa, acest personaj se prezintă cu totul străin, aproape fantomatic, în ansamblul respectiv. Apariția nu este fantastică, fiindcă a putut să se desprindă asociativ din alunecarea nestăvilită a visului de la un circuit de imagini la altul. Faptul că acel personaj iese ca dintr-o groapă, presupune intervenția unui fund uitat al conștiinței, scos la lumină printr-un proces de înlănțuiri onirice, ce adaugă și această imagine stranie la ansamblu, dealtfel și el destul de ciudat, ansamblu care căpătase pînă atunci acces la suprafața imagistică, identificată în arătările din somn. Nu numai față de trezie, ci și față de propriul său cadru inițial, visul poate dezvolta o serie indefinită de juxtapuneri.

Dimpotrivă, în *Cavalerul, Moartea și Diavolul*, ultimele două personaje monstruoase, fără nimic echivalent în sfera realului, nu se mai juxtapun, ci se introduc direct în albia realității, pentru a-i sfărîma temelia, a o străpunge, deci, dinăuntru. Pe cînd personajul amintit din *Disperatul* nu distruge restul ansamblului, ci se leagă cu el prin înlănțuiri nevăzute, paralogice, *Moartea* și *Diavolul* produc o ruptură în intuiția noastră, zguduindu-ne certitudinea chiar și față de cele mai realiste și obișnuite detalii ale compoziției.

FANTEZIST ȘI FANTASTIC. Invocăm aci scrisoarea din 1901 a expresionistului german Emil Nolde, în care pictorul afirmă următoarele: „A reuși să fii fantastic în operă poate fi un lucru foarte bun, dar a voi să fii fantastic este o stupiditate". În ultimul caz, respins de Nolde, nu mai este vorba de registrul fantastic, ci de cel fantezist. Acesta din urmă nu este dictat de o strictă necesitate lăuntrică, ci se relevă adesea arbitrar și gratuit.

Spunem „adesea" fiindcă nu *totdeauna* se merge pînă la această extremă pur voliționalâ, combătută de Nolde. Uneori și tendința fante-

zistă pleacă de la o necesitate internă, însă alta decît aceea a fantasticului. Este vorba anume de necesitatea *compensatorie* față de o realitate lacunară și apăsătoare. De aceea nu putem fi iarăși de acord cu Serge Hudin cînd integrează în registrul fantastic și această simplă nevoie a compensației prin *evadare*, oricît de grave ar fi mobilele unei atari tentative ale ieșirii din real. Cu referire, desigur, la anumite medii sociale din veacul nostru, Hudin vorbește de o eliberare sau de o evadare „prin imaginație din necesitățile aspre ale existenței cotidiene, ca și din angoasa colectivă, creată de tensiunea economică, socială și politică". O asemenea nevoie compensatorie, cu tendința unei fugi din sfera realului, a mai existat, dintr-o cauză sau alta, și în alte epoci, însă ea aparține categoriei fanteziste, nu celei fantastice. Bunăoară, pe la sfîrșitul veacului trecut, evanescențele viziunii mitice ale unui pictor ca Hans von Marée nu afectează cu nimic realitatea, fiindcă ele sînt date de la început pe un plan evazionist, de visare, lipsit de cutremurul care ne solicită, fără excepție, în cazul fantasticului.

Acest cutremur își are și el rațiunea, pe care Roger Caillois o descoperă într-o ruptură, care ne izbește, la un moment dat, și care trebuie resimțită puternic chiar de artist mai-nainte de-a ne-o sugera nouă. Categoria pur și simplu fantezistă se vede lipsită de această ruptură. Opoziția sa față de real este, ca și în cazul oniricului, mai mult o juxtapunere decît o contrapunere. Vrem adică să spunem, în terminologie logică, că această opoziție se prezintă numai contrară, dar nu și contradictorie, relației pe care doar fantasticul autentic poate să o ilustreze. Totuși, juxtapunerea sau poziția de contrarietate a oniricului față de real se deosebește de aceea a punctului de plecare fantezist. Pe cînd prima exprimă datele unui alt real, a doua se află solicitată doar de simpla înlănțuire a unui proces asociativ. Din aceasta rezultă și o altă trăsătură a categoriei fanteziste. Ea nu este un produs

al *fanteziei* — cu implicita ei incandescență proprie fantasticului — ci numai al *fantazării.* În vreme ce prima noțiune își desprinde sensul dintr-o efectivă neliniște lăuntrică, a doua exprimă doar un voluptuos exercițiu de visare, care nu exclude uneori și folosirea formală a unor elemente de fantastic.

ABSTRACT ȘI FANTASTIC. Abstractul are comun cu fantasticul aceeași integrare în sfera mai largă a non-realului, așa cum l-am determinat în tot cadrul acestei expuneri. A doua notă apropiată ar fi o similară neliniște și angoasă, care stă la baza ambelor fenomene. În cazul abstractului, cel puțin, această stare precară a fost identificată încă de Worringer *(Abstraktion und Einfühlung)*, ca punct de plecare pentru arta începuturilor, dezvoltată paradoxal în condiții analoge cu acelea ale unor tendințe actuale.

De aci, însă, încep și deosebirile fundamentale față de fantastic, deosebiri care ating gradul unei opoziții radicale. Am semnalat punctul comun de plecare al unei neliniști și spaime, adesea cu caracter obsesiv. Or o obsesie apăsătoare poate provoca două reacțiuni opuse, adică supunerea fascinată față de prezența ei implacabilă, asemenea victimei hipnotizate a șarpelui, sau, dimpotrivă, refugiul într-o incintă neutră, cu funcțiunea azilului de apărare. Aceasta din urmă — în acord cu vederile lui Worringer — este calea tendinței abstracte.

Totuși fuga ei din sfera realului nu seamănă cu aceea a „fantazării", urmărite mai sus. Pe cîtă vreme spiritul fantezist vede în realitate o ordine încercuită, o tensiune apăsătoare, fără ieșire, urmînd, ca atare, să-și deschidă drumul spre larg, spre libertatea compensatorie a visării indefinite, spiritul abstract identifică în aceeași realitate tocmai trăsătura opusă, a dezordinei, a haosului amenințător, care desființează totul prin spulberare, prin zădărnicirea oricărui început de convergență a lucrurilor. În consecință el nu mai caută o dilatare a ființei, ci, dimpotrivă,

o închidere și o circumscriere a ei într-o zonă de siguranță, în afara acelui mediu haotic care dizolvă și mistuie totul.

În fond, însă, cu toată această distincție, pe traiecte opuse, între spiritul abstract și cel fantezist, se revine, în ambele cazuri, tot la o juxtapunere față de realitate, iar nu la o contrapunere, ca în speța fantasticului. Sensul abstractizării juxstapune asupra labirintului și aspectelor iraționale din cuprinsul realității o „ordine imaginativă". N-am spune, însă, că această ordine ar fi impenetrabilă și efectiv păzită, fiindcă, prin unele trăsături accentuat subiective, artistul se trădează a fi și aci urmărit de obsesia haosului, pe care a căutat să-l evite și să-l izoleze de atingerea sa. Aceasta în ciuda postulatelor teoretice ale artei abstracte, care vrea să demonstreze contrariul, insinuînd ideea despre o viziune a ei echilibrată, vedere valabilă mai mult pentru o ultimă și recentă fază oficială a fenomenului. Este adevărat că ea adoptă în parte și componentele unei ordini raționale, geometrice, anumite curbe impecabile, anumite linii sau unghiuri perfect drepte, însă le integrează adesea în volume asimetrice, care se întrepătrund incongruent și se proiectează în perspective imaginare.

Uneori, ce-i drept, o asemenea configurație nu relevă persistența obsesiei, ci exorcizarea, pe un plan inofensiv, a fantasticului, a „rupturii", care nu mai are puterea să „irumpă" într-o lume juxtapusă, a geometricului, fie ea oricît de irațională. Chiar și în expresiile sale cele mai stranii, acest geometric creează totuși un circuit închis de scheme pure — sub aspect artistic extrareale — care nu poate fi atacat de nici o solicitare tulbure sau alarmantă. Fantasticul nu are putere decît asupra realului, în înțelesul mai precis de *infrareal*. Tocmai aci se descoperă unul din paradoxalele puncte de plecare ale fenomenului abstract în artă. El se ivește ca atare, prin fuga de real, într-o imaginară ordine geometrică, numai cînd acel real se clatină, devine nesigur, amenințat de dezagregare, adică de spectrul „spărturii",

care produce cutremur și dezechilibru. Arta fantastică, dimpotrivă, se află fascinată de acea spărtură, pe care vrea tocmai să o surprindă. Ea rămîne în real, fiindcă numai astfel fantasticul o poate submina dinăuntru.

ABSURD ȘI FANTASTIC. În studiul său amintit, Radu Bogdan califică absurdul drept o „non-relație". Noi i-am atribuit totuși, o relație negativă sau, mai bine-zis, „negativistă". Această categorie nu contrazice realul pentru a-l modifica și eventual pentru a-l substitui, așa cum face fantasticul, ci îl contrazice pentru a-l desființa și a nu pune nimic în loc. Atît registrul real cît și cel fantastic se raportează la *ceva*, fie prin apelul la procesul cauză-efect, fie prin apelul la mister. Mai poate fi vorba de o raportare similară în cazul noii categorii? Consacrata formulă logică a *reduce la absurd* înseamnă a transforma acel ceva — în speță, o idee, o ipoteză — în nimic.

Dar să privim mai riguros distincția absurdului față de fantasticul exclusiv. Într-o primă parte a acestei distincții sîntem de perfect acord cu Radu Bogdan, care afirmă că „fantasticul e grav, angoasant": Păstrăm, însă, unele rezerve față de ultima parte a distincției: „absurdul e mai degrabă comic, descumpănitor". În primul rînd, atributul „descumpănitor" poate fi anexat perfect și fantasticului, cel puțin în unele specii ale sale, de unde îi derivă și caracterul „grav și angoasant". Diferența specifică nu mi se pare în această latură destul de vizibilă. Să privim și cealaltă însușire atribuită absurdului, aceea de „comic". Nu se poate, desigur, contesta că, spre deosebire de fantastic, absurdul folosește copios atîtea vehicule și procedee din recuzita comicului, chiar a vechiului comic clasic. Se recunoaște însă, din primul moment, că le introduce în cu totul alt ansamblu integrator. Comicul nu se constituie ca atare decît în virtutea unui caracter delimitat al său, redus numai la obiect.

 Dacă iese însă, din această limită, extinzîndu-se

și asupra subiectului, el se schimbă într-o nouă categorie, aceea a umorului. Dacă în sfîrșit procesul extinderii merge și mai departe — indefinit — cuprinzînd toate subiectele și obiectele laolaltă, întregul univers, atunci depășește și categoria umoristă, și intră în registrul absurdului. Această morbidă, nefirească proliferare de celule comice, care și-au pierdut inițialul lor sediu circumscris, și invadează totul, ca un flagel, se întîlnește cu coordonatele dezolării totale, ba chiar ale disperării. Fondul absurdului — spre deosebire de al comicului autentic, strict delimitat la sectorul său parțial — ne apare amar, adînc devastat, cum nici nu poate fi altfel înăuntrul unei viziuni erozive, unde se transformă totul în nimic.

Relației reale cauză-efect, fantasticul îi opune cutremurul, misterul, pe cînd absurdul îi opune nimicul, însă nu acel nimic fecund, impenetrabil, reductibil tot la mister, din care se naște ceva, ca în concepția creației *ex nihilo* sau ca, bunăoară, în intuiția eminesciană a acelei lumi din *Luceafărul*, care încearcă să se genereze din goluri. Nu. Aci este vorba de un nimic sterp, de unde nu poate ieși altceva decît tot nimic. Natural că această viziune, care-l scoate pe om din echilibrul unui ax al realului, devine și ea dătătoare de o anumită angoasă, care, însă, nu se poate confunda cu angoasa specifică fantasticului. Altceva este neliniștea mîncată de o golire, de un pustiu în sensul lucrurilor, și altceva neliniștea combustivă provocată de un plin, de un efectiv ceva, nepătruns și misterios. *Numai absurdul se luptă cu disperarea*, pe cînd fantasticul înfruntă doar șocul, înfiorarea, zguduirea, spaima. Ni se pare că aci s-ar delimita în rădăcinile sale fenomenul ce ne preocupă.

HAOTIC ȘI FANTASTIC. Am folosit frecvent pînă acum — și o vom mai folosi — ideea consacrată de „spărtură" sau „ruptură", aplicată la relația dintre real și fantastic. Accepția în genere a noțiunii este absolută și radicală. Există, însă, și unele vederi care refuză să admită acest radica-

lism excesiv, înclinînd să atribuie ideii un înţeles mai atenuat. Aci o contribuţie de o marcată subtilitate aduce la noi Adrian Marino, care precizează următoarele: „Deşi foarte reală, «*ruptura*» *fantastică* nu poate fi niciodată integrală, căci în acest caz rezultatul final ar fi ininteligibilul, haosul absolut, absurdul". Rămînem de acord cu ponderea acestei teze, care ni se pare în totul pătrunzătoare, exceptînd doar ultimul adaos, cu absurdul, la care nu mai subscriem. Ne vom explica această reţinere parţială, după care urmează să revenim la miezul problemei.

Haosul corespunde şi el unei *realităţi* primare, precosmice, pe cînd absurdul desfiinţează orice, chiar şi această pre-realitate. A reduce totul la confuzie, la o imagine informă, la „ininteligibil", este altceva decît a-l reduce la nimic, la vid. Din ceva confuz poate ieşi ceva format, determinat, aşa cum, prin trecerea a milioane de ani, s-a şi întîmplat efectiv în ordinea cosmogonică. Din viziunea reducţiei la nimic a tuturor lucrurilor, nu rezultă altceva decît tot nimicul. Aşa s-ar preciza pentru noi o certă distincţie între haotic şi absurd. Cu această rezervă, şi privind numai raportarea ei la fantastic, ideea lui Adrian Marino ni se pare demnă de reţinut pentru luminarea fenomenului urmărit.

„Ruptura" radicală produce într-adevăr haosul, iar nu fantasticul. Acesta din urmă se mai leagă cu un fir de realitatea contrazisă, pentru a ne da putinţa să-i receptăm acţiunea erozivă exercitată asupra ei. În componenţa haotică, dimpotrivă, nu mai poate fi aflată nici urmă din acest fir, adică din punctul de plecare al unei realităţi formate, constituite în integritatea legilor sale. Prin faptul că fantasticul ne relevă *clară* „ruptura", înseamnă că ea nu s-a produs complet, aşa cum nici imaginea de naufragiu nu se poate realiza după ce dezastrul s-a consumat definitiv prin scufundare, ci numai cînd, tot *clară*, se mai desenează o cît de redusă parte a navei pe suprafaţa marină. Fantasticul, cu alte cuvinte, moare şi el odată cu ceea ce a avut imprudenţa să

distrugă total. Nu trăieşte decît în cursul *încă neîmplinit* al acestei distrugeri, adică în momentele cînd îşi atacă şi îşi lezează victima, care este realul, şi care trebuie necondiţionat să mai fie şi el vizibil. Prin aceasta, componenţa fantastică mai intră încă în structura noastră logică, fiind corelativă, prin opoziţie, cu principiul contradicţiei. În cadrul haoticului ruptura este, însă, completă, fiindcă judecata noastră, încă activă în aria fantasticului, pentru a-i identifica acel „scandal al raţiuni", cum îl numeşte Caillois, acum pierde orice reper constitutiv al ei, şi se îneacă în confuzie, într-un vîrtej ininteligibil.

Faptul presupune consecvent o altă trăsătură distinctivă între cele două categorii. Fantasticul se vede indisolubil legat, ca punct de plecare, cu ideea de *formă*, chiar în sensul ei clasic, adică tocmai cu alcătuirea cea mai vizibil determinată, pentru ca, prin aceasta, „deformarea", cu alte cuvinte „răsturnarea" lucrurilor să influenţeze cît mai răsunător. Nu este vorba de orice „deformare", ci numai de acel tip al ei ce-şi are epicentrul *intra muros* printr-o zguduire venită dinăuntrul obiectului, de unde se creează şi breşa. În cazul haoticului, dimpotrivă, nu se mai poate „deforma" nimic, fiindcă totul este dat de la început ca *inform*.

De aci decurge ,în sfîrşit, şi o reacţiune deosebită în faţa celor două fenomene. Haosul provoacă numai *confuzie*, nelămurire, de unde şi o trecătoare iritare, pe cînd fantasticul generează nelinişte şi spaimă. Chiar şi în afară de artă se pot consemna asemenea indicii distinctive. Vorbim adesea de „spiritul haotic" al unei persoane cînd acea persoană nu-şi stabileşte nici o ordine în gîndire, îşi încurcă, incoerent şi fără nici un rezultat, ideile, în cele din urmă nu ştie nici ea singură ce vrea, şi cu atît mai puţin interlocutorul său, care rămîne *confuz*. Dimpotrivă, „spiritul fantast" vrea precis ceva — pe care adesea îl simţi obscur chiar fără să ţi-l destăinuiască —, însă acel *ceva* este atît de straniu şi de-o atît de malefică subversiune împotriva normalului,

încît, deşi exercită incontestabil o certă atracţie şi fascinaţie, emană totodată şi un climat nefamiliar, ce-ţi inspiră nelinişte şi teamă.

Deoarece, prin propriile sale forţe, haoticul nu poate să atingă nici un rezultat, el este în artă doar expresia demonstrativă a unei idei ce-l depăşeşte, fără a constitui o realizare cu obiectivul final în ea însăşi, aşa cum intenţionează şi împlineşte efectiv fantasticul. În veacul nostru distincţia, pe plan artistic, între cele două categorii ar căpăta un pronunţat contur ilustrativ prin confruntarea futurismului cu suprarealismul. Numai acesta din urmă, cu componenţele sale deplasat realiste, chiar „fotografice", împlîntate într-o atmosferă anormală, apăsătoare, evadată prin nu ştiu ce supapă secretă din axul firesc, încărcată de fiori, de presimţiri, de necunoscute ameninţări latente, poate să genereze fantasticul. În futurism va fi căutat zadarnic un asemenea „demonism", întruchipare cu totul în afara obiectivului său.

Futuriştii pleacă de la altă idee, aceea a unui cosmos obosit, grevat de o cultură şi de o artă milenară, ca un muzeu mort şi încremenit, din care nu se mai poate ivi nici o surpriză creatoare. Prima atribuţie *vie* a artistului devine, în acest caz, acţiunea demolitoare. Într-un atare sens se va dirija şi arta futuristă, în expresiile ei cele mai radicale, care tind să se conformeze postulatelor amintite. Asemenea unui obiect netrebnic şi uzat, vechiul cosmos se cere „retopit", adică prefăcut din nou în *haos*, pentru ca din aceasta să se închege apoi un alt cosmos proaspăt şi tînăr. Aşa se explică *haosul* din pînzele futuriştilor, bunăoară *Gara din Milano* a lui Carlo Carrà sau *Dansatoarele* lui Gino Severini. Acesta din urmă, împrumutînd dizlocarea liniilor şi a componentelor picturale de la cubişti, le risipeşte şi le pulverizează într-atîta, încît aproape că nu mai pot fi recompuse. Tocmai de aceea haoticul din pictura futuristă atinge uneori „ruptura" integrală. Prin aceasta, însă, el a distrus nu numai realitatea, ci şi orice posibilă

contradicție a legilor ei, cu alte cuvinte însăși perspectiva misterului, perspectivă legată obligatoriu de existența *formei*, pe care o atacă. A reduce totul la un fel de pre-realitate informă este tot ce poate fi mai depărtat de fantastic. Unica hrană a acestuia, din a cărui devorare își întreține existența, este numai și numai *realul* gata constituit.

FICTIV ȘI FANTASTIC. Greșita identificare a acestor două noțiuni ar corespunde confuziei dintre simpla parte omogenă și întregul eterogen care o cuprinde. Așa-numita în vechime „ficțiune frumoasă" — noi am numi-o astăzi ficțiune artistică — înglobează în domeniul său tot ce este artă, și realul și fantasticul, și categoriile distincte de amîndouă, enumerate pînă acum, adică fabulosul, oniricul, fantezistul, abstractul, absurdul și haoticul. Fictivul nu este, deci, anti-real, ci numai anti-documentar, dacă ar fi să opunem transcrierea crasă a documentului unei adevărate expresii artistice, trecute prin filiera creației. Aceasta nu înseamnă că cele două domenii ar fi complet străine unul altuia. Raporturile dintre ele au fost atît de variate și de complexe de-a lungul timpului, determinînd atîtea genuri intermediare cu granițe imprecise, încît o discutare mai amplă a acestei probleme ne-ar abate de la firul preocupării noastre. Destul numai să amintim că arta, în înțelesul ei strict, inclusiv partea fantastică, se inspiră adesea din izvoare documentare, numai că le transpune în coordonatele ficțiunii. Am spus „inclusiv partea fantastică", și stăruim asupra acestei observații. Faptul deschide noi perspective distinctive asupra fenomenului. El arată că fantasticul, deși neapărat *anti-real*, nu este neapărat și *non-existent*. Poate că această distincție s-ar cere în mod special explicată.

RAPORTUL FANTASTICULUI CU EXISTENȚA. Înțelegem prin real sectorul de existență, *t*care poate fi înregistrat de noi pe baza unei

legi înăuntrul căreia urmărim relația dintre cauză și efect. O parte însemnată a existenței n-a intrat încă pentru noi în orbita acestei legi. Ca atare, în multe cazuri, noi nu putem ști dacă obiectul fantasticului există sau nu. Dar nu aceasta ne interesează, fiindcă expresia sau sugestia fantastică marchează o opoziție vizibilă numai față de real, în sensul definiției noastre de mai sus, iar nu o opoziție față de existență îndeobște, al cărei domeniu, cu mult mai vast, ascunde pentru noi atîtea date necunoscute. Una din întrebările cele mai deplasate este dacă Shakespeare credea el însuși în fantoma din *Hamlet*, prin urmare dacă a prezentat-o ca un dat existent, sau ca un simplu figment mental. La fel de deplasată devine o asemenea întrebare raportată la orice indiciu al acestei categorii. Drept dovadă stă faptul că, în unele ramuri ale fantasticului, știm sigur că obiectul său există, însă artistic nu ne interesează ceea ce îl face să existe, ci ceea ce îl face să apară fantastic. În sfera atenției noastre nu intră raportarea sa la noțiunea de existență, ci numai la noțiunea de real, căruia i se opune. Ne interesează adică numai corelația necesară fără de care acel obiect nu poate să se identifice drept fantastic. Realul, ca materie intrată sub imperiul unor legi și relații determinate, apare, prin însăși această situare a sa, ca un fenomen relativ limitat. Or, fantasticul se naște din nevoia de libertate a spiritului care, prin intermediul șocului neașteptat, devine capabil să depășească limita determinărilor înscrise în sfera reală.

ALTE OBSERVAȚII. Opoziția dintre cele două categorii, deși îmbracă modul radical, acela al raportului de contradicție, nu atrage totuși, în sens absolut, și o excludere reciprocă. Fantasticul în artă lucrează tot cu componentele structurale ale realului, adică cu forma, culoarea, mișcarea sau materialul. Alcătuirile acestor componente nu mai dețin, însă, însemnătatea primordială, de expresii insubstituibile, prescrise de

însăşi realitatea care le sugerează. Forma, bunăoară, pe care artistic am văzut-o utilizată, în sens univoc, ca imitaţie a celei reale, se abate acum variabil de la această indicaţie, se sustrage deci, din relaţia unde o găseam integrată, şi încetează a mai fi un element ferm. Slăbindu-i dependenţa faţă de dominanta unor legi ale realului, care-i garantau acea fermitate, ea devine substituibilă. Aceeaşi desfacere de rigoarea unui indicator natural se surprinde deopotrivă şi la toate celelalte componente structurale, urmărite în analiza realului. Dar chiar dacă fiecare din aceste componente îşi păstrează cu strictețe alcătuirea, se poate dezagrega relaţia firească dintre aspectele reale, astfel rezultate, făcînd să derive de aci tot o expresie a fantasticului. În sfîrşit, mai există cazuri cînd şi structura părţilor şi relaţiile dintre ele urmează fidel indicaţiile naturale, şi totuşi intervine o neaşteptată cezură de amănunt care decide mutaţia întregii opere din aria realului, aşa cum o neînsemnată spărtură a unei corăbii, perfect închegată în tot restul funcţiunilor sale, o strămută din ansamblul plutirii. Cele spuse nu fac decît să ilustreze o idee pe care am formulat-o de la început. Anume, fantasticul se constituie numai în corelaţie cu realul, pe care îl defectează, contrazicîndu-l.

Aceasta ar fi expresia cea mai substanţială pe care o putem reţine în confruntarea dintre cele două categorii. Asupra ei ne-am dirijat tot timpul atenţia, privind-o din toate unghiurile şi perspectivele. Dar între cele două categorii mai există o distincţie, cel puţin în cuprinsul artelor plastice. Aci, pentru real, în afară de mişcare, toate celelalte componente, adică forma, culoarea şi materialul sînt iniţial figurative. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu fantasticul. Raportate la această categorie, toate componentele care-i întregesc specificul, sînt iniţial literare.

Observaţiile lui Radu Bogdan ni se par în această privinţă, deosebit de pertinente: „Fantasticul", afirmă el, „e prin excelenţă un apanaj al artei figurative. Dar fie că este vorba despre

desen, fie despre pictură (sau sculptură, unde intervine mai rar), fantasticul rămîne literaturizant". Şi mai departe adaugă: „indiferent cărei imagini desenate sau pictate ar aparţine, el poate fi sugerat prin cuvinte..." Este drept că, aşa cum precizează ulterior, domeniul figurativ aduce un plus faţă de echivalentul expresiei verbale, însă, baza sa explicativă ne trimite la coordonate iniţial literare. Nu culoarea, bunăoară, sau materialul decid precumpănitor caracterul fantastic al unei opere, aşa cum l-ar decide în cazul realului, ci propulsorul tematic, motivul parţial sau total, legat şi el de diferitele incidenţe ale ideii, ale anecdotei, ale puterii expresive, ale situaţiei, ale atmosferei etc.

Acest caracter literaturizant va avea accentuate repercusiuni distinctive şi pe plan structural. Realul poate fi integral acoperit în structura sa şi fără concursul indicaţiilor tematice. Un Wölfflin, bunăoară, determină diferenţiatele trăsături fundamentale dintre arta Renaşterii şi aceea a barocului, fără să atingă cîtuşi de puţin registrul motivelor lor predilecte. El priveşte natura configurativă şi ponderea relaţiilor între linie şi culoare la cele două stiluri. Prin aceasta Wölfflin tinde să pătrundă integral *structura* unor specii stilistice ale *realului*. La fel procedează şi mulţi alţi cercetători, eliminînd complet sectorul tematic din precupările lor. Acest tip de investigaţie, perfect valabil pentru înţelegerea realului, devine irelevant în aplicarea sa la fantastic. Aci, în structura operei intră obligatoriu şi tema, ba chiar în primul rînd tema. Spărtura aplicată la fantastic în pînza realului nu poate avea loc decît printr-un exclusiv accident tematic. Desigur că valoarea operei depinde şi de felul cum se află tratată această temă în ansamblul celorlalte coordonate structurale ale ei. Dar numai elementul tematic îi decide caracterul distinctiv, relevînd, astfel, o nelipsită ingerinţă literară în pasta fantasticului.

Faptul sugerează o nouă ordine de preocupări, adiacentă la cele de mai sus, însă cu un caracter

propriu. Această nouă preocupare ne reprofilează atenția asupra unuia din ideile semnalate adineaori la Radu Bogdan, idee ce ni se pare fundamentală, dar peste care am trecut prea repede, și pe care, dealtfel, nici el n-a dezvoltat-o îndeajuns. Este constatarea că, deși „literaturizant", fantasticul în artele figurative aduce, *un plus* față de fantasticul literar. Ideea ne deschide perspectiva unei sporite conturări a fenomenului urmărit de noi. Așa cum am delimitat fantasticul în artele figurative de toate celelalte categorii antisau extrareale, am vedea întregite trăsăturile sale constitutive și printr-o ultimă demarcare, de astă dată față de fantasticul în literatură. Ar urma, deci, să punem în ecuație aparițiile distincte ale acestei categorii în cele două grupuri de arte. N-am ști să spunem dintru început dacă fantasticul figurativ aduce un plus sau un minus față de cel literar — personal înclinăm a crede, ca și Radu Bogdan, că aduce un plus — dar ceea ce simțim precis este că există între ele un punct de diferențiere, un deosebit accident la cheie, care le separă.

Să plecăm totuși de la fondul comun. Prin sensul unanim acceptat al „rupturii" — variabilă, desigur, după gradul admiterii ei — s-a ajuns la un relativ acord între vederile contemporane, aplicate asupra fantasticului. De aci încep, însă, divergențele. Roger Caillois, bunăoară, își exprimă convingerea că fantasticul nu poate suporta coerența, fie ea exercitată și în propriul său plan. O asemenea coerență, ori că s-ar aplica la domeniul obișnuitului ori al neobișnuitului, anulează efectele fantastice. Se creează, printr-însa, un sistem de convenții care, în esență, nu se deosebește de acela al realului decît prin substituirea obiectului. Fantasticul nu se poate baza, în nici un caz, pe faptul continuității, ci numai pe al întreruperii, al golului de conexiune. Recent, însă, la noi, Adrian Marino susține următoarele: „Ceea ce atrage și fascinează adesea în literatura fantastică este tocmai motivarea riguroasă, explicația care trimite sistematic la ea însăși, cau-

zalitatea proprie, perfecta desfășurare a acțiunii în propriul său plan logic. Căci fantasticul rupe ordinea existentă, pe care o reconstituie conform omogenității sale organice". Iată două concepții opuse, ambele la fel de intransigente. După Caillois fantasticul se prăbușește dacă devine „o aplicare consecventă", dacă i se atribuie „valoare de principiu a unei noi stări de lucruri". După Marino este, dimpotrivă, „aplicare riguroasă" sau explicație — desigur *consecventă* — „în propriul său plan logic". Fiecare din ei condiționează cu necesitate fantasticul tocmai de trăsăturile pe care celălalt le neagă radical tot fantasticului. Cine are dreptate?

În fond, explicația acestor două poziții contradictorii stă în faptul că ele se și adresează la două registre deosebite. Este vorba, pe de o parte de fantasticul literar, iar pe de altă parte de fantasticul artelor figurative. Luminarea problemei ne îndeamnă să apelăm din nou la o condiție existentă, ca punct de plecare, în fondul comun al fenomenului. Fie pe un plan fie pe celălalt, „ruptura" fantasticului trebuie să acționeze *subit* și o *singură dată*. Prin *subit* nu înțelegem neapărat *violent* sau *exploziv*. Fantasticul se poate insinua și printr-o difuză și insidioasă neliniște, care creează, însă, *deodată* incertitudine în conștiință. Ca orice revelație și ca orice șoc puternic, „ruptura" se cere să aparțină momentului, și să-l ocupe acaparant, cu exclusivitate.

În literatură, însă, efectul ei se extinde pe o arie durativă mai dezvoltată, cît ține narațiunea respectivă. Aci Adrian Marino are dreptate, deoarece, dacă pe toată această durată, fenomenul, definit ca *unic*, s-ar multiplica, adăugîndu-se în lanț *ruptură exercitată asupra rupturii*, fantasticul n-ar mai ataca realul, ci s-ar ataca indefinit pe sine, adică s-ar sinucide prin anulare, prefăcîndu-se în haos. Așadar, pentru ca acest fantastic să-și conserve unicitatea și, deci, viața, trebuie să adopte pe parcurs o motivare, o logică, o cauzalitate proprie pe firul cărora să

se perpetueze prima revelație „conform omogenității sale organice". Dar nu numai că își asigură astfel perpetuarea în tot lungul lecturii, ci își mai cucerește și o sporită intensificare, prin dezvoltarea unor grade tot mai accentuate ale șocului inițial.

La rîndul său, însă, și Roger Caillois are dreptate în raportarea fenomenului la artele figurative. Am spus că „ruptura" se cere a fi nu numai unică, ci și exclusivă, acaparantă, în instantaneul apariției, fiindcă numai astfel poate să izbească prin contradicția producătoare de neliniște și alarmă, proprie fantasticului. Dacă spărtura nu ocupă ea singură momentul, ci îi împarte concomitent spațiul și cu explicația sa internă, efectul se paralizează. Prin simultaneitatea globală a imaginilor dintr-un tablou, pictura fantastică nu cuprinde nimic altceva decît acel moment al „rupturii" date ca suspendare subită a realului. Să presupunem că într-un asemenea cadru, proiectat dintr-o dată mai adăugăm și o motivare, fie ea și „lăuntrică", a neobișnuitului, un sistem al său, o cauzalitate proprie, care deși leagă insolit aspectele lucrării, totuși le *leagă*, și tocmai în clipa cînd nu trebuie să acționeze decît golul oricărui fel de conexiuni. Vom vedea imediat că „spărtura" își slăbește virulența șocului, iar fantasticul pălește sau chiar cade cu desăvîrșire.

Dealtfel, nu numai pe plan pictural, ci și literar, primul moment, al „răsturnării" se dispensează complet, pentru obținerea efectului, de orice cauză internă sau externă, de orice motivare, de orice invocare a unui alt registru de înlănțuiri coerente. Toate acestea literatura fantastică le va folosi numai ulterior, în derularea narațiunii, pentru a întreține integritatea și a spori intensitatea tabloului inițial. El, însă, climatul prim, punerea în pagină, urmează să prezinte numai acțiunea exclusivă a „rupturii", fără intervenția anticipată a acelor secondanți, necesari numai pe parcurs, numai *după* deschiderea perspectivei fantastice.

Credem că din cele de mai sus s-a desprins o certă manifestare distinctă a fenomenului în cele două grupuri de arte. Poate că, odată cu această precizare, a putut să reiasă și acel *plus* atribuit de Radu Bogdan fantasticului figurativ față de cel literar. În toate cazurile, lucrul straniu, neobișnuit, anormal-alarmant, devine mai pregnant cînd este *arătat* decît cînd este doar *descris*. De aceea, nu rareori planează, în primul moment, asupra fantasticului literar, amenințarea unei ambiguități, a unui echivoc cu simpla părere, cu arbitrarul, cu farsa, cu exagerarea verbală. Neliniștea specifică, provocată de discutata spărtură, influențează la un alt grad de intensitate cînd este numai *închipuită* decît cînd este direct *văzută*. Poate că așa ne explicăm, pe plan literar, nevoia ei de consolidare în timp, de o întărire susținută printr-un sistem cauzal propriu, și care să se împlinească treptat pe toată durata lecturii. Dar și această înlănțuire coerentă, „riguroasă", este în esență un apel deghizat al fantasticului tocmai la realul pe care îl atacă extrapolîndu-i coordonatele în noul registru al neobișnuitului. Dimpotrivă, fantasticul pictural sau, în orice caz, figurativ se impune categoric din primul și unicul moment. El acționează mai imperativ, mai autoritar, fără a recurge, pe intervalul unei durate demonstrative, la acel cvasicompromis al fantasticului literar. Precizăm că aci n-am pus problema unei superiorități sau inferiorități axiologice. În ciuda amintitelor nuanțe, defavorabile lui numai sub aspectul împlinitor al noțiunii pe care o reprezintă, fantasticul literar poate atinge valori artistice tot atît de mari sau chiar și mai mari decît fantasticul figurativ.

Acum, cînd după o serie de considerații mai largi, ne apropiem de finalul expunerii, am dori să adăugăm o sumară întregire și prin atingerea unor probleme speciale. Mai întîi urmează să privim regimul fantasticului științific, al lui *science-fiction*. Aceasta cu atît mai mult cu cît absența din cadrul discuției noastre a unui fe-

nomen cu o atît de vastă circulaţie în lumea contemporană a putut să provoace unele semne de întrebare. Mărturisim, însă, că nu a fost o scăpare din vedere, ci o eludare intenţionată. Fantasticul ştiinţific se dovedeşte a fi impropriu numit *fantastic* (poate şi impropriu numit ştiinţific, dar aceasta nu ne interesează în cazul de faţă). Faptul ne trimite înapoi cu explicaţia la unele consideraţii precedente ale noastre. Acolo am arătat că nu orice expresie a fanteziei se integrează în fantastic.

Ca atare, nu poate intra în această categorie nici fantasticul ştiinţific, trezitor al curiozităţii, dar străin de acea anxietate răscolită dintr-un strat tulbure al fiinţei noastre, şi care ne face să vedem subminată lumea de ordine a realului. Fantasticul ştiinţific nu cuprinde, în fond, o contrazicere şi un scandal faţă de cuprinsul acceptărilor noastre fireşti. El nu atacă realul, ci, dimpotrivă, îi amplifică ipotetic perspectivele, cu ajutorul fanteziei utopice. Viziunile sale sînt perfect confortabile, iar nu angoasante, ca ale fantasticului autentic.

În afară, însă, de acest trunchi stimulator, care ţine de *science-fiction*, mai există şi o ramificaţie a sa morbidă, depresivă, în măsură să producă groază. Această ramificaţie se află integrată direct de către Serge Hudin în fantastic. El dă, ca exemple, imagini în care omul se vede complet eliminat de maşină, în care se evocă invazii de vampiri sau de făpturi înfricoşătoare, venite din „alte spaţii". Aci problema apare mai complicată, fiindcă există două trepte ale acestui tip de creaţii artistice. Amîndouă, însă, credem că pot justifica — fiecare din raţiuni deosebite — lipsa unei discuţii speciale, consacrate lor, în cursul acestei expuneri.

Prima treaptă, cea inferioară, se cere eliminată din consideraţiile noastre, fiindcă provine dintr-o confuzie a fantasticului cu *senzaţionalul* şi cu amatorismul modern de „senzaţii tari". Am situat manifestările de această natură la un grad inferior de valori, fiindcă zguduirile pe care

le declanșează ele, se exercită numai în planul nervilor, iar nu al unei efective „stări de existență". Dealtfel nu orice senzație de groază cosmică este un efect al fantasticului propriu-zis. Ea poate fi produsă, ca simplă stare nervoasă, și de așa-zisul fantastic științific. O contraparte a viziunilor sale confortabile se vede polar alcătuită din intuiții incomode, gîtuitoare, dar care nu contrazic realul, nu-l torpilează, ci numai îi sugerează *in extremis* ipotezele neprielnice de evoluție posibilă. Ca atare, ele neliniștesc numai gîndul, dar nu și baza însăși de existență a omului, pe care numai fantasticul poate să o străpungă.

A doua treaptă, superioară, merită într-adevăr, toată atenția noastră. Ea, însă, nu mai ține de fantasticul științific, ba chiar îl depășește cu mult, și intră în *metafizic*. Deoarece această treaptă se asimilează integral în regnul fantasticului propriu-zis, ea s-a și aflat implicit cuprinsă în considerațiile noastre de pînă acum, vădindu-se, astfel, complet străină de orice ecuație cu *science-fiction*. Viziunile lui Eminescu, bunăoară, cu geneze, sau mai ales prăbușiri de lumi, viziuni evocate în tonalități apocaliptice, nu au absolut nimic comun cu senzațiile de groază pe care le-ar stîrni fantasticul științific în latura sa depresivă. Distincția este prea evidentă pentru a mai necesita vreo demonstrație în sprijinul ei. Treapta ce ne preocupă cuprinde o anumită orientare autentică a fantasticului. Pe planul artelor figurative, această orientare s-a văzut ilustrată către începutul veacului nostru îndeosebi de așa-numita „pictură metafizică". Este de ajuns să semnalăm aci numele lui Giorgio de Chirico. Orașele pictate de el, deși neruinate, ci cu o arhitectură intactă, de factură renascentistă, dau o sugestie halucinantă a vidului cutremurător, de sfîrșit de lume. Ele sînt populate numai de statui, care, în ciuda perfecțiunii lor clasice, acționează ca arătări spăimoase, de fantome, cu capul substituit prin dispozitive mecanice, sferoidale, ce ascund parcă primejdii

necunoscute, asemenea unor hidoase instrumente aducătoare de moarte. Accidentul care face să sară în aer realitatea s-a produs deplin. Dar nu se mai simte nici urmă de *science-fiction*. Aceasta nu poate niciodată să atingă fantasticul, fiind lipsită de mijloacele adecvate, adică de acel suflu devastator în însuși focarul ființei noastre. Ea rămîne invariabil la un nivel inferior ca intensitate.

O altă problemă specială, pe lîngă aceea a fantasticului științific, este a operelor amfibii. Există lucrări care cuprind, într-o egală măsură, elemente și reale și fantastice. În ce categorie situăm asemenea opere ? Răspunsul ni se pare simplu. Fără a scăpa din vedere calitățile lor apreciabile prin prisma realului, nu le putem totuși considera ca atare. Este de ajuns un singur strop de fantastic pentru a se crea neliniștea, care-și întinde tentaculele asupra întregului ansamblu. O minimă spărtură în fundul unei corăbii face să depindă de ea existența în întregime a vasului. În unele tablouri, asemenea accidente, cît de neînsemnate, chiar figurări de detalii minuscule — chiar simple obiecte de decor — care se pierd în ansamblul mare, central, al unei scene picturale, pot să provoace torpilarea întregii realități prezentate, cu tot sensul ei deschis logic, inteligibil.

Așa este, bunăoară, *Nunta din Cana* a lui Bosch, văzută de Roger Caillois ca o culme a fantasticului, atinsă de acel pictor vizionar. Am mai putea adăuga, sub aspectul de față, și *Ambasadorii* lui Hans Holbein cel Tînăr. În aceste lucrări pînza solid țesută a ansamblului se destramă într-un singur punct — prin reprezentarea unui straniu craniu în cazul *Ambasadorilor* — un ochi izolat, pe unde a invadat, ca o apă tulbure, iraționalul și neliniștea, subminînd toată realitatea respectivă, atît de laborios edificată artistic. Nu există, deci, opere amfibii. În cazurile astfel presupuse, realul, oricît de închegat s-ar prezenta, se vede totdeauna devorat și mistuit de fantastic.

Am ajuns, în sfîrșit, la întrebarea fundamentală, îndreptată să afle ce anume a provocat ivirea fantasticului. Pentru vremea noastră am semnalat, în legătură cu acest fenomen, dominația spiritului *extractiv* al secolului, dirijat către o explorare a adîncurilor, pe toate planurile, pentru a scoate noi bunuri din alte straturi decît din cele frecventate precumpănitor mai-nainte. Ce a determinat, însă, la rîndul său, și apariția acestui spirit extractiv, constituie obiectul unei întrebări încă neatinse de noi. Dar tocmai aci poate fi găsit mobilul cel mai cuprinzător al fantasticului pentru toate timpurile în care a apărut. Către acest mobil duce chiar punctul de plecare al noii întrebări, pe care ne-am formulat-o.

Așadar, după toate indiciile, spiritul extractiv își capătă impulsul inițial de la o alarmă. Aceasta ar proveni dintr-o sporită neîncredere în realitatea ambiantă, adică în stratul de suprafață al pămîntului pe care trăim. Mediul atît de familiar al orizontalei călcate de noi, identificată cu acea binecuvîntată *Terra*, cu acea nutritoare *Magna Mater*, se revelează dintr-o dată inapt să satisfacă necesitățile omului, aflat într-o continuă proliferare. De aci derivă strămutarea ponderii pe alte straturi în orientarea omului către asigurarea vieții. De la *Magna Mater* el se vede constrîns să-și îndrepte toată solicitudinea către asprul *Hades*, către Pluton. Răpirea Proserpinei poate apărea ca o prefigurare a condițiilor actuale, adică a substituirii funcționale de *straturi*, cînd ponderea fecundității, uzurpată scoarței planetare, se vede mutată în adîncul pămîntului. Spiritul extractiv este, în consecință, doar un mijloc intermediar, generat de un specific spirit al neliniștii, iar nu o cauză primă; aceasta, în alte împrejurări și, desigur, în alte secole, inițiază alte mijloace compensatorii, după natura seismelor sau crizelor istorice respective. Cauza, însă, rămîne aceeași, avînd, printre altele, totdeauna drept efect, și iscarea fantasticului în artă.

Este anume reacțiunea față de marile mutațiuni istorice, de schimbările în relațiile dintre oameni sau dintre om și natură — ca în cazul spiritului extractiv modern — schimbări venite odată cu începuturile și sfîrșiturile de cicluri, sau în orice caz, cu etapele incerte, relevînd fizionomii de tranziție. Am putea surprinde indicii mai pronunțate, în această privință, pe la finele Antichității, apoi odată cu deschiderea și cu închiderea Evului Mediu, în sfîrșit, în Renaștere, în romantism, în veacul nostru.

Fantasticul plutește pe anumite goluri sau pe terenuri de timp încă neconsolidate. Între epoci stabile, ferme, care favorizează cultivarea realului, sau numai a fabulosului pre-fantastic, se cască anumite interstiții, anumite suspensii peste abisuri, uneori cu prelungiri de secole, în care se pregătesc sau numai se tatonează noi orientări. În asemenea momente se pierde certitudinea lucrurilor privite mai-nainte ca indiscutabile, ceea ce face să dispară în conștiințe determinările strict articulate și să cedeze locul unei disponibilități străbătute de încheietudine. Pe planul artei, fantasticul este expresia acestei spărturi istorice în lumea realului, atunci cînd încheieturile acestuia slăbesc, și el nu mai oferă un solid punct de reazem. Noua categorie devine acum una din manifestările cele mai simptomatic ilustrative. Fantasticul este expresia forțelor obscure, neliniștitoare, care pîndesc în tot locul compromiterea realului, detectînd părțile sale fragile, vulnerabile, în care se poate ivi „spărtura".

Nu totdeauna, însă, această categorie ocupă cu exclusivitate spiritele în asemenea momente. Concomitent se deschid și noi perspective, uneori revelatoare, asupra realului, care începe să se refacă pe temelii mai vii și mai solide. În această privință se dovedesc deosebit de pregnante pe de o parte Renașterea, pe de altă parte vremea noastră, adică tocmai epocile care au dat cele mai răsunătoare inițiative și realizări ale fantasticului în artă. Dar tot Renașterea și veacul XX

descoperă și momentele unor esențiale reînnoiri în intuiția realului, în primul caz prin revelația naturii și Antichității, în ultimul prin răsfrîngerea noului stil dinamic al vieții moderne. De fapt, această bipolaritate acționează deopotrivă și în alte intervale istorice de tip interstițional. În perioda 1800—1825 îi găsim pictînd nu numai pe un Blake sau pe un Goya, ci și pe atît de corecții neoclasici. Am putea spune că fantasticul își dezlănțuie forțele cele mai neașteptate mai cu seamă în epocile cînd se știe perfect ce este realul, cu care el se află în corelativitate.

Această corelativitate implică o întrepătrundere mai strînsă decît s-ar crede între cele două categorii opuse. Neîncrederea față de real nu trebuie să se confunde cu ignorarea sau înstrăinarea — sub specie artistică — de acel real. Luarea de atitudine — fie ea și ostilă — reclamă pătrunderea și chiar intimitatea cu obiectul care prilejuiește respectiva poziție în raport cu el. De aceea, momentele artistice prea canonic stilizate, prea îndepărtate de real prin substituiri simbolice, nu pot lăsa să intre în cercul lor închis nici fantasticul în adevăratul său înțeles. Acesta se manifestă totdeauna printr-o insațiabilă foame de realitate, de cea mai carnală realitate, pe care urmărește să o devoreze dinăuntru, din celula sa. În consecință, artiștii care ilustrează fantasticul nu numai că știu ce este realul, în sensul său de *mimesis*, dar se și introduc adînc într-însul, ceea ce nu devine posibil decît prin cultivarea sa ca atare pînă la o anumită limită. Această limită răstoarnă, însă, totul, întregul proces de „oglindire", pe care artistul a trebuit să-l dezvolte în creația sa, pentru a-l putea ataca și nărui. Realitatea noastră solidă, prezumtiv indiscutabilă, se cere a fi „de față" pentru a i se dezvălui caracterul precar, de decor factice, de jucărie inconsistentă, în fața unor implacabile forțe necunoscute care o zguduie, o pun la îndoială și, prin aceasta, ne clatină pînă la înfiorare însăși „starea de existență".

Desigur că aceasta este o ipostază a crizei, a excepției, care, oricît s-ar prelungi, tot nu poate să dureze cît intervalele istorice, pe care le-am califica drept normale. Are atunci fantasticul numai un caracter negativ, lacunar, ca simptom al unei deficiențe morbide, ca un virus care atacă trupul sănătos al *realului?* Credem că nimeni n-ar subscrie la asemenea enormități, atribuite unui fenomen incontestabil *fecund* în dezvoltarea spiritului omenesc. În ce s-ar cuprinde acestă fecunditate și, în ultimă analiză, această contribuție pozitivă, pe care i-o înscriem cu anticipație? Adrian Marino, bunăoară, îi vede o precisă funcțiune de îmbogățire a spiritului prin faptul că fantasticul „reconstituie" totdeauna într-un nou registru ordinea existentă pe care o „rupe".

În esență, ideea este perfect valabilă, și atinge just tocmai întrebarea pe care ne-am formulat-o mai sus. Numai că lucrurile nu stau atît de simplu, și reclamă adaosul unui emendament sau, mai curînd, al unei precizări. Relația stabilită de Adrian Marino presupune un joc de echilibru, o compensație perfectă între distrugere și refacere. Or, în fond, fantasticul nu „reconstituie" niciodată cu aceeași forță cu care „rupe". Ponderea cea mai însemnată cade pe „spărtura" ce o provoacă, iar expresiile sale geniale din toate timpurile poartă tocmai un asemenea accent. Fantasticul „rupe" răsunător o ordine deschisă, largă, unanim acceptată, și în schimb „reconstituie" învăluită, adesea doar implicit, o ordine închisă, captivă în aria logicii sale exclusiv interne. Așadar, numai „spărtura" produsă de el se bucură de un larg și *imediat* volum receptiv. „Explicația" și „rigoarea" sa internă, tocmai fiindcă este *numai internă*, rămîne imperfect împlinită, menținîndu-se doar la nivelul posibilului, al sugestiei, al simplului demers către „reconstituire". Germenele înnoitor al acestei „explicații" nu va rodi definitiv decît prin ieșirea din propria incintă, prin translația sa pe un plan deschis în cadrul unei noi accepții a *realului*, în

artă. Numai un asemenea real va împlini adevărata și integrala „reconstituire", va răscumpăra efectiv pierderea vechiului real.

Să folosim un exemplu care se impune de la sine prin amploarea sa. Realul Renașterii este altul, cu totul *nou*, față de realul artei grecești. De ce? Printre altele, fiindcă el „reconstituie" integral și definitiv o „ruptură" de neconceput istoric în Antichitate și, ca atare, inexistentă în acea vreme. Este anume „spărtura" produsă de fantasticul Evului Mediu disparent, și care își află prelungiri temeinice și în Renaștere. Numai cînd ostilitatea se conciliază, cînd ceea ce „rupe" realul se integrează și se asimilează într-un nou *real*, „reconstituirea" s-a desăvîrșit. Arta Renașterii se întregește mai plin decît a Antichității, arătîndu-se îmbogățită cu o substanțială pondere psihologică. Dar ce este la origine acest inedit potențial psihic al ei? Este coeficientul de fantastic medieval, care încercase o „reconstituire", în timp ce ataca realul, și care acum s-a convertit chiar el în real. Inefabilul, indefinitul lăuntric, necunoscutul și *misterul* însuși din adîncurile ființei, au descins acum toate pe un plan deschis, au devenit obiective ale unei atente percepții directe, supuse ideii de *mimesis*. Cele ce erau elemente de agresiune împotriva realului au devenit, prin schimbarea registrului, circumstanțe de împlinire și intensificare a unui nou real, înăuntrul căruia se celebrează marea, plenara „reconstituire".

Încă o dată, deci, fantasticul este o expresie de criză, care acționează imediat și radiant numai prin „spărtura" provocată de el. Concomitenta tentativă de a „reconstitui" ceea ce „rupe", în cele mai frecvente cazuri relevă numai o treaptă dialectică, dirijată către un nou real. Am spus *numai*, ca și cum ar fi vorba de prea puțin. În fond, însă, tocmai această treaptă dialectică pe care o ocupă fantasticul, dezvăluie contribuția sa esențială, ca factor fecundant, în dezvoltarea nu numai a artelor, ci a întregului spirit omenesc.

IDEEA DE CONCRET ŞI DE ABSTRACT ÎN ARTA MODERNĂ

Secolul nostru înregistrează o modificare esenţială a noţiunilor filozofice de concret şi abstract în aplicarea lor la artă şi literatură. Faptul se desprinde pregnant dacă plecăm de la cea mai simplă şi elementară definiţie clasică a acestor noţiuni. Concretul, după cum se ştie, este expresie a individualului, de care se ia act pe cale directă, sensibilă, intuitivă. Abstractul dimpotrivă, are ca obiect generalul, însuşit pe calea mediată a cunoaşterii raţionale.

Conţinutul acestor definiţii, milenar repetate prin şcoli, începe a fi puternic clătinat în vremea noastră, mai cu seamă pe planul artei. Încă de pe la sfîrşitul veacului trecut, acea *Lebensphilosophie* a lui Wilhelm Dilthey, bazată pe „trăire", dezvoltă premizele unei individualizări a logicii. Pe cît de paradoxală apare ideea din unghiul unei concepţii tradiţionale, pe atît de bogată în urmări se arată ea prin integrarea într-un nou context de sensuri. Ortega y Gasset, ilustrul elev al lui Dilthey, în subtilul studiu pe care îl consacră maestrului *(Wilhelm Dilthey y la idea de la vida*, 1934), demonstrează că tocmai iniţierea unei logici individuale constituie contribuţia fundamentală a acelui gînditor. De fapt, noua vedere se află în acord cu spiritul secolului, sau mai bine-zis, al primei sale jumătăţi, care tinde către • individualizare şi sensibilizare a abstractului. Ideea îşi va găsi unul din sprijinele cele

mai puternice în gîndirea asupra artei. Epocala lucrare a lui Wilhelm Worringer din 1908, *Abstraktion und Einfühlung*, (Abstracție și Intropatie), vine să confirme această tendință. Pentru prima dată, Worringer demonstrează existența inițială a unei arte abstracte, ivită nu dintr-o poziție clasică și rațională, ci dimpotrivă, din zguduirile lăuntrice ale unei puternice mișcări emotive.

Lucrarea sa aduce o importantă întărire teoretică pentru cariera artei abstracte, ce începuse încă dinainte să frămînte mințile unor tineri artiști, care vor deveni adînc reprezentativi pentru prima jumătate a veacului nostru. O întreagă atmosferă artistică era gata constituită sub noile auspicii.

Artiștii avangardei, departe de a asocia idealul lor „abstract" cu ideea de rațiune în sens cartesian, preconizează suprematia, bunăoară, a „sensibilității pure", ca în cazul lui Kasimir Malevici, promotorul „suprematismului". Despre acest pictor s-a spus că este primul care încarcă geometricul cu o intensă forță emotivă. Dar desigur că, în contextul timpului, Malevici nu reprezintă o excepție. Ideea despre o sensibilizare a geometricului devine curentă, iar mai tîrziu Marcel Brion, în legătură cu aceiași artiști, amintește chiar de o „mistică a geometricului". Faptul îi cucerește și pe unii oameni de știință. Matematicianul Princet, care frecventa cercurile cubiștilor, reflectează chiar la o geometrie specială pentru pictori, o geometrie sensibilă.

Dar cît de abstracți, în sensul consacrat noțiunii, mai pot fi numiți acești artiști? Să luăm următoarele impresii, atît de fine, pe care pictura lui Wasili Kandinsky i le provoacă lui Joseph Emile Müller: „Linii ce izbucnesc impetuoase, șerpuiesc, se învîrtejesc, se zbîrcesc sau se crispează; culori sărbătorești ce clocotesc, explodează și se izbesc". Noțiunile de *zbîrcire*, de *crispare*, de *clocotire*, de *explodare*, exprimă tot ce poate fi mai concret, aplicat la o artă ce poartă emblema abstractului.

Rezultatele devin adesea bizare sub aspectul unei noi definiri a termenilor. Cele două noțiuni, inițial antonimice, ajung uneori fungibile pînă la sinonimie. Faptul nu este departe de atingerea unei concluzii sceptice în ceea ce privește distincția dintre *abstract* și *concret* pe planul artei contemporane. În această privință ne permitem să citățm următoarele reflecții ale lui Marcel Brion: „Ce înseamnă artă abstractă? Ce înseamnă artă concretă? Să nu uităm, dealtfel, că aceste cuvinte sînt simple recipiente în care fiecare artist sau majoritatea lor nu fac decît să toarne ceea ce cred ei. Am văzut acum cîțiva ani o expoziție de artă abstractă care își revendica titlul de artă concretă". Distincția, mai înainte atît de clară, dintre aceste noțiuni, acum poate să apară uneori de-a dreptul arbitrară sau întîmplătoare.

Încă cu mult anterior, chiar unii artiști de avangardă au avansat ideea că arta cultivată de ei poate căpăta tot atît de bine și calificativul de abstractă și cel de concretă. Iată cuvintele sculptorului și poetului Hans Arp, unul din întemeietorii dadaismului în perioada de la Zürich dintre 1916 și 1919: „Înțeleg să se numească abstract un tablou cubist, căci unele părți au fost eliminate de la obiectul care a servit drept model pentru acest tablou. Dar găsesc că un tablou sau o sculptură care n-au avut vreun obiect drept model sînt și ele tot atît de concrete și de materiale ca și o frunză sau ca și o floare". Cuvintele lui Hans Arp ne ajută totuși să clarificăm, cel puțin în parte, noua accepție a termenului.

În mod larg capătă denumirea de artă abstractă acea alcătuire unde relațiile lăuntrice ale artistului predomină asupra injoncțiunilor venite de la modelul din afară, model care poate fi și cu totul înlăturat. De accepția tradițională a termenului noul sens se vede legat numai cu un fir foarte subțire. Este, după cum arată Arp, doar faptul că se face abstracție de unele părți ale modelului, uneori chiar de toate. În rest, însă, prin predominarea relațiilor lăuntrice — care pot

fi și foarte concrete, dacă se leagă de acea „trăire" în sensul lui Dilthey sau, în orice caz, de latura sensibilă a artistului — arta abstractă se identifică cu registrul stilistic al manierismului. Este aici vorba de ultima și cea mai radicală perioadă manieristă din diviziunea pe etape a acestui stil, așa cum s-a stabilit de către Gustav René Hocke.

În aparență — dar numai în aparență — ar mai fi o trăsătură care întreține legătura dintre această artă a veacului nostru și accepția clasică a abstractului. Este anume autoritatea unor *legi* la care trebuie să se supună cu rigoare artistul. Să urmărim mai de aproape această exigență a artei abstracte. Un exemplu ar prezenta cele cinci legi „raționale" pe care, în 1926, le formulează pictorul Piet Mondrian în cadrul „neoplasticismului" său. Încă cu mult înainte, și Paul Klee stabilește o serie de „legi directoare" pentru pictura sa. Același lucru se lasă surprins la mai mulți artiști abstracți. Tentația analogiei ne întinde însă, aci, o cursă, care poate induce în eroare. Am crede că asemenea legi, mai cu seamă cele legate de postularea anumitor scheme geometrice, ar avea aceeași funcțiune ca și elementul abstract, în sensul său clasic, din arta Renașterii. Așa este, bunăoară, prisma dreptunghiulară, gîndită de Mondrian. Nu ar fi aci, oare, o expresie echivalentă cu vestita piramidă a lui Leon Battista Alberti sau, poate mai mult, cu întreaga configurație a spațiului cubular, pe care Pierre Francastel l-a descoperit în ideea de perspectivă a Renașterii? Răspunsul la o ipoteză atît de superficial formală, dictată de demonul analogiei, nu poate fi decît negativ. Lăsînd la o parte faptul că prisma dreptunghiulară a lui Mondrian nu reprezintă doar spațiul în care se înscrie o figură, ci figura însăși, există o deosebire și mai importantă pentru noi. Piramida lui Leon Battista Alberti, și mai cu seamă volumul cubular care cuprinde perspectiva întregului tablou, deși concepute de o singură persoană, au fost gîndite nu în exclusivitate pentru acea persoană, ci pentru toți pictorii. Ele devin exemple

de legi generale și obiective, ca și cele trei unități din dramaturgia clasică. Dimpotrivă, prisma dreptunghiulară a lui Mondrian este expresia unei legi individuale, valabile numai pentru sine și pentru uzul propriei creații. La fel și legile lui Klee și ale celorlalți artiști abstracți din veacul nostru. Fără a exista aici o filiație directă cu „filozofia trăirii", se surprind indiciile aceleiași logici individuale, dotate cu sensibilitate, proprie unei omeniri la care pasiunea intelectuală a cunoașterii se află canalizată și atrasă de solicitarea egocentrică a unui intens fond emotiv.

Această trăsătură, care stimulează pretutindeni ivirea unor serii de legi provenite nu din afară, ci din mișcările lăuntrice ale artistului, și numai pentru uzul său personal, nu constituie o caracteristică exclusivă nici a artelor plastice și nici a avangardei Ea se întîlnește, mai cu seamă, în prima jumătate a secolului, pe firele tuturor registrelor artistice, făcînd să se identifice noua accepție a abstractului cu conținutul stilistic al ultimei faze manieriste. Aplicarea logicii individuale descoperă că inteligența pură, cunoscută de veacuri ca imperturbabilă, poate deveni emotivă. De fapt nu mai este inteligență pură decît prin formulare. Ne gîndim la ideea de „sensibilitate intelectuală" a lui Valéry. În studiul său *Création artistique*, poetul afirmă următoarele: „M-am întrebat dacă lucrările intelectului, evenimentele lui proprii, bucuriile și grijile, strălucirile și mizeriile, măririle și servituțiile lui, nu puteau fi exprimate prin mijloacele artei..." Valéry a omis să adauge un adjectiv posesiv, care să justifice întregul proces de individualizare și concretizare, urmărit aci, anume intelectul *meu*. Dar nici cu acest adaos nu s-ar putea preciza complet natura reflecțiilor sale. Intelectul nu poate avea bucurii și griji. Acestea sînt numai ipostaze ale stărilor afective însoțitoare. Dacă, totuși, intelectul reușește să le înglobeze în sine — să și le asimileze — el devine altceva, și anume „trăire" intelectuală. În fond deci, Valéry ex-

primă printr-un termen abstract un conținut concret. Se surprinde aci o trăsătură mai generală a primei jumătăți de secol. Dacă un fond individual, deci concret, aparține lumii lăuntrice, în sensul amintit al manierismului, el se recomandă sub o identitate abstractă, deși nu urmărește cîtuși de puțin operația generalizării raționale și obiective. Este adevărat că, privite numai formal, mobilurile creației artistice, în prima jumătate a veacului, se relevă, în genere, a fi de natură intelectuală. Pe cartea de vizită a noilor fenomene artistice nu mai figurează pregnant sensibilitatea, ca în preromantism sau romantism, și nici sensoriul ca în parnasianism, simbolism sau impresionism, ci mai curînd intelectul ca în clasicism. Este, însă, vorba de cu totul altceva decît de obiectiva *rațiune* clasică. Termenul se află chiar evitat, înlocuit fiind prin alte noțiuni, aceea de *luciditate*, de *cerebralism*, de *explorare lăuntrică*, de *experiment*. Întregul sistem de relații apare fundamental altul. Amintitele conținuturi abstracte nu mai constituie, ca rațiunea clasică, un obiectiv final, ci numai puncte de plecare sau căi instrumentale pentru a face mai pregnantă esența concretului individual.

În cele din urmă, metoda intelectuală sau ideea inițială, care reprezintă titlul și emblema unei concepții artistice, pălesc cu totul sub presiunea efectelor și descoperirilor lor de ordin sensibil. Asistăm la un proces continuu de concretizare a abstractului, a acelui abstract sub auspiciile căruia vrea mereu să se anunțe o inițiativă de artă. Unii artiști din sfera abstracționismului și-au dat seama încă de pe la începutul secolului de acest proces la care se supune activitatea lor. Cunoscutele cuvinte ale cubistului Juan Gris au căpătat chiar putere definitorie sub aspectul de față: „Încerc să concretizez ceea ce este abstract", declară Gris. „Eu plec de la o abstracție pentru a ajunge la un fapt real". În opoziție cu relațiile din arta Renașterii, schema geometrică nu mai constituie receptacolul care cuprinde un

ansamblu de intuiții, ci punctul inițial din care se desprinde intuiția. La Rafael, o figură concretă se organizează și se obiectivizează într-o piramidă. La Juan Gris un cilindru se însuflețește și se subiectivează într-o figură concretă. Ideea sucombă sub materia sensibilă pe care o invocă și o descoperă. Abstractul modern în artă își pierde vechea rigiditate și duritate cristaloidă. El devine elastic și solubil, dizolvîndu-și crusta geometrică în pasta concretă pe care de la început o poartă virtual în sine.

Abstracționismul artistic, în felul cum l-am interpretat pînă acum, constituie o orientare care se încadrează într-o configurație specifică primei jumătăți de secol.

În perioada actuală, de după ultimul război mondial, dimpotrivă concretul figurează în fruntea diferitelor programe artistice, devenind obiectivul noilor preocupări. Faptul se poate constata încă din primele momente ale perioadei în care ne aflăm. Ne pare simptomatic indiciul că expoziția de așa-zisă artă concretă pe care o vizitează Brion — aceea amintită la începutul expunerii noastre (în Galeria Drouin din Paris) — are loc în iulie 1945, deci imediat după cel de al doilea război mondial.

Aproape orice inițiativă ivită în ultimele douătrei decenii nutrește această nouă ambiție. Arta concretă, muzica și poezia concretă se numără printre fenomenele artistice cele mai recente. Chiar și fără o asemenea titulatură, punctul de plecare nu mai este *ideea* ci *obiectul* sau *evenimentul* real, transpuse și transcrise adesea direct. Astfel, colajul în pictură ia proporții și se difuzează imens, fiind ilustrat acum și de pictori care nu-l cultivaseră mai înainte. Așa este cazul cu opera de bătrînețe a lui Max Ernst, care, în lucrarea sa intitulată *Penultima pădure de scînduri* (1970) proiectează pe un fond albastru lemnul putrezit și decolorat al unei vechi uși de grajd. Sculptura recurge și ea la o aglomerare de asemenea obiecte sau materiale uzate, smulse

din ambianța cotidiană. Literatura calchiază de asemenea un limbaj prozaic, neselectat și neelaborat. Se inițiază filmul *ciné-vérité*, luat „pe viu". Revenind la literatură, constatăm profuziunea reportajelor, a anchetelor, a acelui „fapt mărunt și autentic" de care vorbește în 1956 Nathalie Sarraute, în timp ce susține că „azi cititorul preferă documentul în locul romanului". A devenit în această privință, un obiect de studiu, chiar aplicat și la artele plastice, termenul englez *happening* (V. Heinrich Theissing, *Die Sehnsucht nach Wirklichkeit* în *Jahresring 70—71*, pp. 187—214). Dar și „noul roman", în special sub aspectul *reismului* lui Robbe-Grillet, se oprește la lumea obiectelor, cum spune el, „nesemnificative sau pe care (subînțeles scriitorul) se străduiește să le prezinte astfel". Se urmărește pretutindeni concretul direct, apropiat, nu acela căutat în muzee, în rezervații, în locuri exotice, ci concretul de care ne izbim la tot pasul, fără să-i acordăm atenție.

Atît pe planul creației propriu-zise cît și pe acela al cercetării artistice, elementul prim nu mai este ideea, ca în deceniile precedente, ci obiectul real. În consecință, nici prima operație nu mai este explorarea sau experimentul, ci descrierea. Deopotrivă, punctul de plecare al artistului și al cercetătorului de artă încetează a mai fi un dat abstract, substituindu-se printr-unul concret în sensul cel mai obișnuit. Este interesant de notat că așa cum romanul lui Robbe-Grillet apare ca literatură a obiectelor, vasta concepție informațională a lui Max Bense poartă și ea denumirea de *Objekt-Ästhetik*. Iar operației pur descriptive, adesea chiar empirice, cuprinse în arta, în muzica, în poezia concretă, precum și în toate manifestările artistice amintite în exemplele de adineauri, îi corespunde aceeași operație în planul cercetărilor structuraliste. Acestea privesc și ele, în primul rînd, „alcătuirea" unui lucru, în speță a unei opere. „Într-o cercetare structuralistă", afirmă Hugo Friedrich, „procedeul metodic este cu precădere

descriptiv". Se înlătură, deci, elementul inițial abstract „semnificativ", pe care îl constatasem la artiștii din prima jumătate a secolului. Este adevărat că, în acest sens, mai cu seamă în aplicația sa lingvistică, structuralismul se ilustrase cu mult înainte. Este destul să amintim, printre altele, mișcarea formalistă rusă *Opoiaz,* sau cercul de la Praga de prin 1928—1929. Totuși, în formele sale radicale, abia în ultimele decenii structuralismul a proliferat considerabil cu noi contribuții, și și-a aflat cea mai amplă audiență.

Acum bunăoară, capătă putere de circulație informaționismul. Și iarăși este interesant de notat că acest fenomen concretizant îi atrage deopotrivă pe cercetători cît și pe artiști. Aproape imediat după ce Abraham Moles publică în 1958 lucrarea sa *Théorie de l'information et perception esthétique*, un romancier ca Michel Butor vorbește de o confruntare a scrisului cu „informațiile pe care le primim" și de „un nou mod de a lega între ele informațiile alese ca exemple". Asistăm, deci, la un fenomen prezent pe toate planurile în atmosfera momentului.

Desigur, însă, că nu ne mulțumim numai cu aceste înregistrări. Ceea ce vrem să semnalăm este că noul concret este tot atît de puțin concret în sensul clasic al noțiunii pe cît de puțin abstractă, în același sens, se dovedește tendința antecedentă. Momentul inițial sau forma în care se anunță un fenomen, nu reprezintă nici pe departe întreaga sa configurație. Elementul concret — obiectul, implicit descrierea sa — se reduce acum la o simplă piesă, destinată să intre într-o rețea de relații abstracte, a căror finalitate este descoperirea unor legi. Asemenea legi nu mai au nimic comun cu cele ale lui Klee sau Mondrian, ivite inițial din propria sensibilitate a artiștilor, și numai pentru uzul lor personal. Ele tind, dimpotrivă, să capete un caracter general și obiectiv ca și acelea ale științelor fizice. Aci intervine statistica, matematica, premisele unei „cibernetizări" a artei, calculul previzibil scos din

diferite relații, calcul care poate fi efectuat și de mașină. Această sferă de activitate îi preocupă nu numai pe teoreticieni, așa cum s-ar părea în primul moment, ci și pe mulți artiști, în special muzicieni. Chiar și în literatură, același Michel Butor, bunăoară în scrierea sa *Cercetări asupra tehnicii romanului*, recurge la cele mai subtile operații structuraliste. Dar să nu mergem prin tot acest proces complicat de specializare abstractă, ci să ne oprim la însuși elementul concret, inițial, al unei opere artistice din categoria ce ne preocupă. De la început vom surprinde că un asemenea element se află lezat în integritatea sa. Așa cum, în deceniile precedente abstractul se arată incomplet, fiindcă îi lipsește rațiunea obiectivă și virtutea generalizării, tinzînd către individualizare și concretizare, tot astfel și acum concretul apare deopotrivă de incomplet fiindcă i s-a extras măduva sensibilă și s-a redus la simplul preliminariu al unei operații de abstractizare.

Să luăm pe unul din campionii noii vederi, pe Robbe-Grillet. Acest scriitor combate și privește cu ironie „mitul profunzimii", „valoarea semnificației", „sufletul romantic al lucrurilor". El își află întreaga satisfacție în pura „suprafață" a obiectelor, în faptul de a fi prezente, de a exista. Ne permitem să stăruim puțin asupra acestui exemplu atît de reprezentativ, în care concretul se află subminat de propriul său exces. Este, dealtfel, un risc la care s-au expus toate purismele din lume. Și, desigur, purismul reist al lui Robbe-Grillet nu poate face excepție de la acest destin. Așadar, lucrurile nu au altceva de făcut decît să existe. Ele nu au voie să simtă, fiindcă aceasta ar însemna o „rușinoasă" denaturare a lor din partea scriitorului. Atunci, în mod consecvent, ele n-ar avea voie nici să gîndească... Or, iată ideea finală a lui Robbe-Grillet din eseul său program din 1956, *O cale pentru romanul viitor:* „În același timp, adjectivul vizual, descriptiv, care se mulțumește să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească, urcă poate

drumul anevoios al unei noi arte romanești". Ne întrebăm aci dacă a măsura și mai cu seamă a *defini* se poate face fără a *gîndi*. Prin urmare, pe lîngă faptul că este prezent, că *există* pur și simplu, obiectul, prin adjectivul său vizual, mai și *gîndește*. Aci ni se pare a vedea una din dilemele dramatice ale noii accepții de concret. Deposedate de propria aură sensibilă, obiectele, în prezentarea lor artistică, rămîn vide. Concretul, în numele căruia li se extrage acea calitate, considerată străină lor, este mort. Și atunci Robbe-Grillet îl reanimează cu baloanele de oxigen ale unor funcțiuni abstracte.

Pe de altă parte, acel pur adjectiv vizual — care am văzut, totuși, că nu este pur — și care se afirmă ca reactiv față de repulsia provocată, cum spune scriitorul, de „cuvîntul cu caracter visceral analogic sau incantatoriu", ar trebui să însemne numai prin prezența sa o împlinire. Or iată că el „urcă drumul poate anevoios al unei noi arte romanești". De aceea, referindu-se în special la Robbe-Grillet, criticul italian Carlo Bo gîndește judicios cînd spune că noii romancieri „se opresc la construcția instrumentelor" și că execută numai „pregătiri tehnice" pentru roman. Ne întrebăm, însă, dacă pe acest „drum anevoios" se poate ieși din lumea simplului concret instrumental, a acestui pretext descriptiv aservit unor operații abstracte. Robbe-Grillet are, totuși, perfectă dreptate cînd spune următoarele: „Dacă societatea s-a transformat încetul cu încetul, dacă tehnica industrială a făcut progrese considerabile, civilizația noastră intelectuală a rămas aceeași". Este adevărat că, în genere, activitatea intelectuală și artistică de astăzi nu se arată a fi în totul contemporană cu coordonatele realității pe care ar trebui să le reprezinte. A îndrepta acest decalaj își propune nu numai „noul roman", ci și arta, muzica și poezia concretă. Unele soluții dau, însă, de gîndit și chiar îngrijorează. Bunăoară poezia concretă, bazată pe evocarea ambianței de obiecte tehnice cotidiene, își propune să facă din

artă un obiect de uz momentan, așa cum este cazul cu oricare din obiectele vieții de astăzi, scoase mereu din circulație și înlocuite odată cu ivirea continuă a unor noi invenții perfecționate. Același principiu călăuzește și artele vizuale „concrete". Inițiativa pare monstruoasă — și este efectiv monstruoasă — dar nu i se poate nega consecvența față de realitatea vieții actuale.

Ideea de eternitate a artei nu constituie o permanență, ci un dat istoric, ivit mai tîrziu în cadrul fiecărei civilizații. Ea nu există la reprezentanții societăților primare, care căutau să-și adapteze realizările artistice la obiectivele lor practice. Pentru artă ideea de eternitate apare numai odată cu o așezare stabilă a vieții, pe temelii durative, cu instituții statornice, cînd omul se instalează solid în ceea ce un gînditor argentinian, Martinez Estrada numește „alveola" umană. Faptul se poate desprinde din indiciile cele mai simple. Sădirea unui măslin, a cărui creștere și rodire se lasă așteptată decenii întregi, se făcea cu intenția de a folosi generațiilor viitoare, avînd ca bază garanția unei continuități a vieții în aceleași „alveole". Orice activitate, cît de simplă, biologică, economică, socială, însemna un demers către eternitate. Arta nu exprima altceva decît adecvarea la asemenea exigențe, figurînd obiectivul lor exemplar realizat. O operă artistică trebuia, în consecință, să se bucure de acea perfecțiune care să-i garanteze o durată pe măsura unor coordonate statornice ale existenței.

Astăzi lucrurile se schimbă vertiginos. Arta și literatura mai pot ține pasul acestui ritm schimbător? Deși infinit mai laborios — poate chiar exagerat de migălos — Robbel-Grillet nu face cu mult altceva decît ceea ce urmărește poezia concretă sau arta concretă. Așa cum a observat Carlo Bo, el pregătește instrumente pentru noul roman. Aceasta, însă, în faza actuală, reprezintă o activitate aleatorie. Instrumentul este confecționat numai pentru a fi înlocuit mereu cu alt instrument mai perfecționat, și aceasta la infinit. Paradoxul noii accepții a con-

cretului este că, în numele unei atari calități, se urmărește o adecvare cît mai directă la realitatea contemporană care se prezintă, însă, abstractă, operaționistă, într-o stare de schelărie continuă, formată numai din scheme ce se înlocuiesc rapid una pe alta. Cînd Robbe-Grillet spune că noul roman nu-i oferă lectorului „o lume desăvîrșită, plină, închisă", cu alte cuvinte o lume concretă, el se gîndește, desigur, la modelul coordonatelor pe care le avem în față. Concluzia este că cititorului urmează să i se încredințeze misiunea de „a inventa" opera. Cam în același fel gîndește și Nathalie Sarraute. „În asta constă totul", spune scriitoarea, „a-i lua cititorului dreptul lui", a nu-l face „să se simtă prea la largul lui", lăsîndu-l „să se descurce" numai după jaloanele oferite de scriitor. Se revine, deci, la ideea de a-l însărcina pe el să inventeze opera. Ne întrebăm, însă, cum va putea cititorul, care nu este scriitor, să înfăptuiască ceea ce n-a fost în stare scriitorul însuși. Întrebarea devine valabilă și pentru toate celelalte arte „concrete". Pe de altă parte, nu se prezintă unul mai privilegiat decît celălalt, fiindcă amîndoi, și scriitorul și cititorul sau artistul figurativ și contemplatorul său, trăiesc în aceeași ambianță de coordonate abstracte, de scheme în sensul amintit. Nu știm atunci dacă publicul receptor va putea ieși din această lume a instrumentelor — singura reală și singura oferită de scriitor sau de artist — nu știm dacă cele ce va „inventa" el nu vor fi decît alte instrumente în vederea unei opere care nu va exista niciodată.

În liniile sale largi, tendința amintită este astăzi cu mult mai largă decît cadrul ilustrat. O sete de concret, de actualitate, de realitate „nesemnificativă", plutește în atmosferă marii metropole. Însă, ca și acele licori reci care sporesc setea în loc să o potolească, operele astfel rezultate ne transpun într-un registru al abstractului, al incertitudinii axiologice, al relativului, al nedesăvîrșitului. În mod paradoxal, fluxul provocat de ele acționează simultan cu refluxul,

cucerindu-ne prin adevărul lor în același moment în care ne și resping prin lipsa lor de semnificație și de ecou. Totul pare brut și empiric, cerînd a mai fi prelucrat sau chiar „inventat" de noi, cum spune Robbe-Grillet, fără, însă să posedăm criteriile sigure pentru această operație. Într-o asemenea confuzie se ajunge a se încredința mijloacelor celor mai abstracte — fizicii, matematicii, computerelor — însărcinarea de a stabili prin calcule distincția între artă și non-artă, între valoare și non-valoare.

Sub raport funcțional, o civilizație a scopurilor este concretă, așa cum, bunăoară, se dovedește a fi Renașterea, pe cînd una a mijloacelor, ca aceea de astăzi, apare predominant abstractă. Aceasta se întîmplă în ciuda faptului că, față de trecut, obiectele materiale au sporit actualmente, continuînd chiar să prolifereze invadant. Odată, ce, însă, funcțiunea lor este aceea de mijloace, de simple instrumente operative, cărora li s-a extras potențialul sensibil — singurul care le face suficiente lor însele — ele devin piese ale unei relații abstracte. Cu această funcțiune se profilează mulțimea de obiecte tehnice actuale. Observația, desigur, nu trebuie interpretată empiric în raportarea ei la planul artei. La atîția scriitori și artiști din ultima vreme, inclusiv la Robbe-Grillet, obiectele nu sînt tehnice, dar dețin funcțiunea de obiecte tehnice. De asemenea, concretul lingvistic al simplelor unități verbale dintr-o operă literară este privit în același fel de cercetările structuraliste. Ele apar ca mijloace sau instrumente destinate să servească unui complex de relații abstracte, de unde urmează să derive legi generale. La aceasta se reduce, în mare parte, invocarea inițială a concretului în accepția sa actuală.

Secolul nostru oscilează, astfel, între extreme, care, însă nu se pot susține prin caracterul lor exclusiv. În prima sa jumătate vrea să se impună formula abstractului; ea poartă, însă, în sine, germenii concretului, și tinde spre concretizare.

În ultimele decenii relația apare inversă. Acum domină formula concretului, care cuprinde însă potențele abstractului și se dirijează către abstractizare. Omul se îndreaptă inadecvat spre extreme unilaterale numai împins de șocuri puternice, așa cum se întîmplă în cadrul zguduirilor continui, care au încercat societatea modernă. Asemenea zguduiri produc sau mișcarea de retracție a abstractului, în sensul său deosebit de cel clasic, după felul cum îl ilustrează Worringer în aplicarea sa la fazele istorice inițiale, sau sensul invers, al atracției, polarizîndu-se în extrema concretului. În primul caz, artistul se sustrage unei lumi de simple mijloace, opunîndu-i realitatea sa lăuntrică prin forme radicale de manierism. În al doilea caz, el vrea să se apropie concret de acea lume, care îl prinde, însă, ca în niște benzi rulante, în resorturile ei abstracte. După cum se vede, extremele produse de șocuri se dovedesc fragile, nerezistente, și nu se pot susține prin conținutul lor exclusiv; ele devin poroase, permeabile, lăsînd fiecare să se insinueze într-însa tendința opusă. Numai pe o poziție stabilă omul alege calea mediană, completă, împlinită, printr-un acord deschis între concret și abstract, așa cum face, bunăoară, arta Renașterii. În speța șocurilor, care împing la extreme, o asemenea relație nu mai este posibilă. Astfel, concretul și abstractul, care principial se vor exclusive, intră totuși, printr-un fel de consimțită contrabandă, unul în interiorul celuilalt. Acest echivoc nu constituie, desigur, calea cea mai echilibrată și cea mai normală a unui raport de termeni. Societatea modernă, cel puțin o parte însemnată a ei, se străduiește, însă, să reducă autonomia aproape anarhică a mijloacelor, să le supună unui scop, unui ideal precis.

Numai pe baza unei asemenea așezări omul nu va mai fi dominat de extreme, ci le va stăpîni. Numai pe această cale se va relua contactul echilibrat, cu adevărat împlinitor, între concret și abstract, ca premisă a unui nou clasicism.

INTERFERENȚA ARTELOR ÎN VEACUL NOSTRU

S-a invocat adesea o mișcare alternativă, de separare radicală și de atracție reciprocă între diferite arte. Această mișcare ar tinde să profileze două tipuri de epoci artistice. Tendința retractilă, separatoare, cînd fiecare artă se consolidează independent pe propriul teren, prin apelul la unele *legi* ireductibile ale sale, ar caracteriza, prin excelență, momentele raționaliste și clasice. Dimpotrivă, mișcarea opusă, de apropiere și întrepătrundere a două sau mai multe domenii artistice, ar defini perioadele dominate de factorul intuitiv, care cuprinde bogate resurse de sensibilitate și fantezie.

Distincția de mai sus suferă, însă de un marcat radicalism schematic. În fond toate perioadele istorice, fără excepție, au cuprins indicii de convergență între diferitele arte ale momentului. Altfel nu s-ar vorbi de stiluri generale de epocă, în măsură să înglobeze, pe baza unor esențiale trăsături comune, ansamblul tuturor domeniilor artistice. Dar poate că demonstrația reclamă argumente mai concrete și mai individualizate. Să luăm, bunăoară, arta rațională a Greciei clasice. Cine se poate îndoi de principiul comun care fixează proporțiile unui templu, ale unei statui, ale unui hexametru? Toate se văd călăuzite de factorul proporțional al *secțiunii de aur.* În virtutea acestui principiu comun, dar și a multor alte trăsături apropiate, se desprind și

intuiții similare de la o artă la alta. Canelurile coloanelor s-au transmis în cutele verticale și paralele ale draperiilor ce îmbrăcau statuile. În cazul cariatidelor, una și aceeași piesă artistică deține o valență și sculpturală și arhitectonică.

Dar și mai ample devin aceste indicii de întrepătrundere prin corelarea lor cu scena greacă în reprezentarea tragediei. Spectacolul tragic elin se vedea însuflețit de același ritm, de aceeași mișcare lentă și solemnă ca și templul. Acesta după cum se știe, nu sugerează acea instabilitate absolută pe care ar arăta-o bunăoară, sanctuarul egiptean. Coloanele cu intervale libere, ce înconjoară întregul edificiu, menținînd un acoperămînt redus, aproape plat, de unde atîrnă pe margini brocartul metopelor și triglifelor, creează din silueta templului imaginea unui uriaș baldachin, care parcă înaintează imperceptibil în cadrul procesional al unei festivități rituale. Pentru ca ponderea prea grea a marmurei să nu vatăme această impresie, coloanele însele devin vii, substituindu-i, prin forța lor, pe ipoteticii purtători umani ai acelui baldachin. Prin succesiunea lor solemnă, ele par să înainteze în ritmuri grave, ducînd o povară sacră. *Panatheneele* lui Fidias, de pe Parthenon reproduc pe plan sculptural, de figurație umană, însăși mișcarea coloanelor.

Aceeași mișcare animă întregul spectacol al tragediei. Coreuții, personajele corului, în monomul lor de elemente identice, cînd se desfășoară lent mergător, intonînd strofele și antistrofele, reeditează succesiunea coloanelor în același ritm de procesiune. Iar eroul tragic realizează, la rîndul lui, statuia zeului din templu, celebrat prin evocarea faptelor sale. El se vede înconjurat, de astă dată, de coreuți, de coloanele vii și cîntătoare ale sanctuarului-tragedie. Este interesant de notat că mai tîrziu, peste milenii, tocmai inițiativele unei concentrări și interferențe a artelor — de la începuturile baroce ale operei muzicale și pînă la Richard Wagner — și-au fixat ca punct de plecare tocmai spectacolul tragic grecesc. Și totuși, nimeni n-a reușit să atingă modelul în

sensul intenţiilor amintite. În tragedia greacă, măştile, foarte fin modelate, „uneori sculptate", se mişcau, prin purtătorii lor, în aceeaşi unitate de ritm cu versurile şi cîntările ce străbăteau printr-însele. Între timp, pictura decorurilor laterale, executată pe pereţii unor prisme verticale cu baza triunghiulară, ce se puteau roti în jurul unui ax central, îşi alternau, după împrejurări, şi tot în mişcări lente, cele trei feţe ale lor. Nu se poate deci, spune că în această mare perioadă clasică artele ar fi fost strict separate şi străine una de alta.

Reflecţii similare ne ocazionează şi alte epoci pe care le ataşăm clasicismului, aşa cum ar fi, bunăoară, Renaşterea. Acelaşi fond comun al proporţiilor matematic stabilite apropie şi aci între ele mai multe arte. Dar conjugarea diferitelor domenii artistice mai prezenta pe atunci şi alte deschideri. Să ne oprim la un singur exemplu, acela al perspectivei picturale. Ea va înlocui optica bidimensională prin acel volum cubular, surprins de Pierre Francastel, în care încep să se înscrie toate motivele unui tablou, indiferent ce ar reprezenta ele. Este incontestabilă aci întrepătrunderea cu spiritul arhitecturii de interior, singura artă dirijată să înregistreze adîncimea în perspectiva spaţiilor goale. Schiţele şi desenele arhitectonice trebuiau să recurgă la unele mijloace de a proiecta cu claritate şi o atare dimensiune, ceea ce s-a transmis la desenul independent de această funcţiune, şi desigur şi la pictură.

Există, însă, registre speciale în care intrarea directă a primei arte în cea de-a doua capătă aspecte şi mai pregnante, fiindcă de astă dată nu mai luăm cunoştinţă de conjugarea lor pe calea deducţiei, ci a imediatei confruntări intuitive. Ne gîndim anume că în grafica şi în pictura Renaşterii, figurarea decorurilor arhitectonice contrastează, în tratare, cu tot restul compoziţiilor respective. Pe cînd la redarea motivelor organice, a aspectelor naturale şi a celorlalte obiecte se foloseşte desenul liber, aşa-zis „artistic", în prezentarea ansamblurilor sau fragmentelor de arhi-

tectură se face apel strict, în același tablou, la desenul tehnic, liniar, executat cu rigla și cu alte instrumente de precizie. În efortul său de-a nu se abate întru nimic ca arhitect, artistul depune aci aceeași grijă pe care o arată în restul compoziției de-a nu greși ca pictor. Această ingerință directă a arhitecturii în prezentarea picturală sau grafică a motivelor sale se va prelungi și cu mult mai tîrziu. Cu unele anticipări cultivate în baroc și rococo, sau poate chiar mai-nainte, abia impresionismul va fi cel ce va asimila definitiv prezentarea aspectelor arhitectonice în planul și legile picturii, cînd adică la executarea edificiilor, mai cu seamă în „peisajele urbane", nu se va mai folosi desenul tehnic, ci cel artistic, în acord cu tratarea tuturor celorlalte componente ale tabloului. Ajunși aci, nu vom mai continua cu o inutilă multiplicare a exemplelor, fiindcă datele expuse pînă acum ne par îndeajuns de doveditoare. Ele duc la concluzia că o certă atracție și chiar interferență între arte a existat în toate epocile, chiar și în cele cărora li se atribuie o tendință opusă.

Nu tăgăduim că am procedat incomplet și unilateral, selectînd din perioadele clasice numai exemple de apropiere și întrepătrundere interartistică. Am recurs, însă, intenționat, la acest procedeu pentru a nu ne lăsa influențați, în punctele noastre de plecare, de facilitatea radicalismelor schematice care exclud nuanțele. A reieșit, așadar, din cele ilustrate mai sus, că o evidentă atracție între arte deosebite se poate surprinde și în epocile raționaliste, clasice, nu numai în cele pe care le-am numit intuitive. Pe de altă parte, totuși, evitarea unei scheme simpliste nu ne îndrituiește nici fixarea rigidă în capcana unei scheme opuse. Este adevărat că o atingere între arte a existat în toate epocile, nu, însă, fără o distincție în această privință. Se deosebesc, astfel, diferite grade de intensitate și de plenitudine ale acestei atingeri, care, într-adevăr, în momentele clasice nu s-au manifestat cu atîta tărie ca în celelalte perioade. Aci a mai

intervenit, pentru fiecare artă în parte, o serie de norme, de reguli și de prescripții tehnice cu profil specific, care, în ciuda atracției naturale de totdeauna dintre domenii artistice diferite, urmăreau, în vederea efortului de finisaj, o disciplinare a lor, cu efecte vădite de diferențiere a unuia față de altul. În perioadele să le spunem nonclasice, s-a destins sau uneori nici n-a existat o asemenea frînă în elanul apropierilor inter-artistice, astfel încît limitele au putut mai ușor să se dizolve, permițînd circulația deschisă între arte ca între vase comunicante. Numai cu această restricție putem vorbi de două tipuri de epoci, adică numai după caracterul mai inhibat sau mai liber prin care se exercită atracția între domenii artistice eterogene.

În contextul celor stabilite mai sus, am dori să deslușim cum apare, în mod special, veacul nostru. În principiu, faptul nu reclamă un efort deosebit de înțelegere, fiindcă datele sale se oferă intuiției imediate. Prin frecvența și intensitatea aspectelor cu adevărat tipice și reprezentative pentru secolul XX, configurația sa se desprinde în plină lumină. Putem spune că în materie de apropiere, de întrepătrundere și chiar de contopire între arte, veacul nostru n-a avut nici un precedent de-o egală amploare în trecut, cel puțin în trecutul european. Este secolul în care s-a produs o uriașă dezlegare a frînelor, o potențare sau o reducție la același nivel a tuturor categoriilor, o omogenizare pe toată scara relațiilor și a stilului de viață. Toate acestea alcătuiesc laolaltă o primă și fundamentală explicație globală. Pe baza ei urmează să privim mai departe, într-o mai strînsă imanență, adică, pe cît posibil, numai în cadrul intern al fenomenului artistic, mobilele care au dus la interferența artelor în vremea noastră.

Mai întîi, din componentele care alcătuiesc totalitatea fenomenului artistic, veacul XX își îndreaptă interesul cel mai viu asupra *creației.*
 Poate că în nici o altă vreme nu s-a acordat

atît de frecvent artistului atributul de *creator*. Desigur că detaşată, aşa cum am anunţat-o, constatarea spune prea puţin sub aspectul interesului nostru. Trebuie, de aceea, să dezvoltăm şi ideea mai largă în care ea se integrează.

Cînd am semnalat adineaori componentele alcătuitoare ale fenomenului artistic, ne-am gîndit la obiectul integral al esteticii. Aceasta, după cum se ştie, cuprinde trei domenii de cercetare, *creaţia*, *opera* şi receptarea ei, *contemplaţia*. Ele se ivesc pe rînd, însumînd întregul parcurs, de unde începe şi pînă unde se sfîrşeşte tot ceea ce se află în legătură cu arta, privită în relaţiile ei strict interne. Pe lîngă acestea, mai intervin, negreşit, şi raporturile laterale, cu domenii din afară, care, pentru moment, nu intră în discuţie. Să trecem, însă, peste asemenea date elementare, de alfabetizare estetică, şi să vedem ce idei noi se pot lumina dintr-însele. Am surprinde, în primul rînd, că, după ponderea dominantă acordată uneia sau alteia, *creaţia*, *opera* şi *contemplaţia* corespund celor trei faze pe care filozofia clasică a istoriei le stabileşte în evoluţia civilizaţiilor. Faptul se poate verifica în ordinea ivirii lor. Începuturile sau fazele primitive ataşază un accent deosebit asupra *creaţiei*, momentele mature, clasice, asupra *operei*, şi, în sfîrşit, perioadele de declin, care sînt totdeauna spectaculare, asupra *contemplaţiei*.

Dar nici această idee nu ne interesează în sine, ci numai întrucît se leagă de actuala noastră preocupare, adică de problema distanţării sau apropierii artelor una de alta. Pe plan inter-artistic, momentele mediane, ce-şi îndreaptă obiectivul principal asupra *operei*, se călăuzesc, îndeobşte, după criterii separatoare. Dimpotrivă, cele extreme, începuturile şi amurgurile, care se recunosc mai degrabă în faptul *creaţiei* şi respectiv la *contemplaţiei*, tind să dezlege frînele izolatoare, şi să apropie sau chiar să contopească artele. Atingînd, de astă dată, direct datele problemei, este cazul să ne oprim un moment asupra noilor relaţii stabilite.

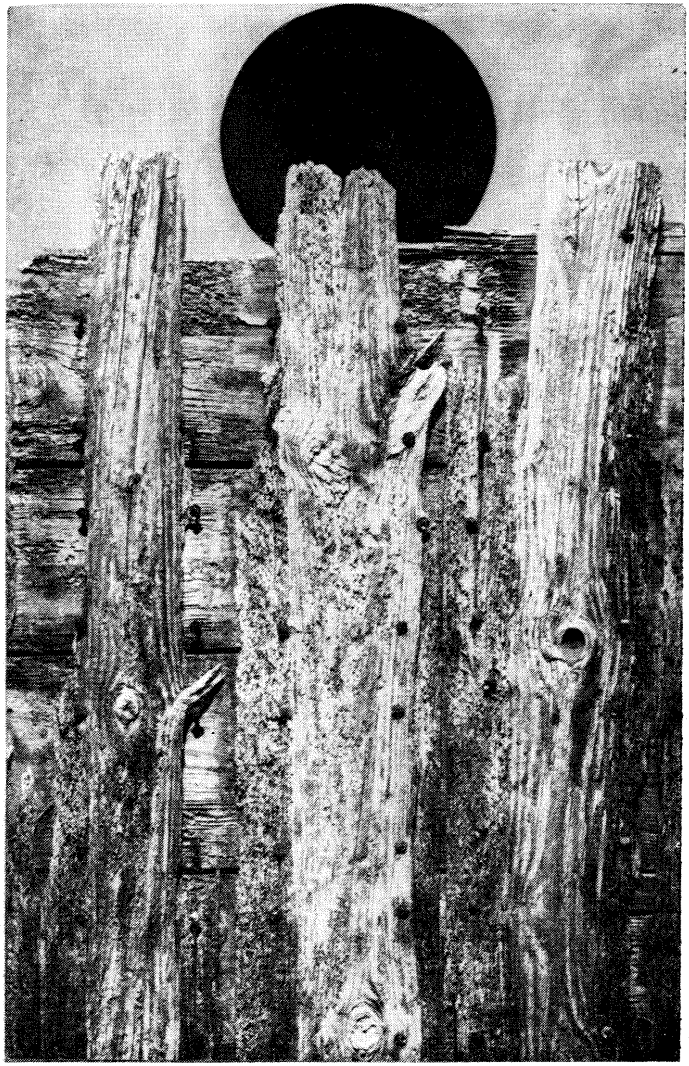
Am spus că artele, în ciuda atracției lor reciproce de totdeauna, capătă totuși indicații separatoare atunci cînd accentul cade pe *operă*. De aceea, și în epocile clasice coeziunea dintre ele se manifestă mai inhibat. Întregul obiectiv este opera, care vine cu legi riguroase, prin care se urmărește o consolidare specifică a fiecărei arte în parte. Ghidurile teoretice ale acelor vremuri combat orice tendință centrifugă, printre altele, atingerea și contaminarea dintre diferite domenii sau numai simple registre artistice. Un exemplu convingător prezintă, bunăoară, *Laokoon-ul* lui Lessing. El urmărește să izoleze categoric artele vizuale de poezie, plecînd tocmai de la obiectivul primordial al clasicismului, de la *operă*, în speță de la celebrul grup statutar al Antichității. El nu face prin aceasta decît să continue pe același fir întreaga estetică a clasicismului. Cum deschidem, de pildă, *Poetica* lui Aristotel ne dăm seama că prima grijă a filozofului este să precizeze distincția dintre diferite arte (muzica, dansul, poezia), întemeindu-se tot pe proprietățile *operei*.

Dimpotrivă, *creația* și *contemplația*, fenomenele estetice către care se îndreaptă preferința momentelor de început și de declin, tind către o deschidere a artelor una spre alta (acel *ut pictura poesis* al lui Horațiu provine din albia ideilor tîrzii grecești, date în speță, de „poetica helenistică" a lui Neoptolem). Faptul trebuie privit, însă, numai în limitele unui anumit discernămînt. Perioadele amintite privesc îndeosebi partea efectiv *creatoare* și *contemplatoare* din întregul proces al *creației* și *contemplației*. Acestea mai cuprind, în desfășurarea lor, și etape de atitudine critică, etape care nu mai sînt independente, fiindcă se supun *operei*. La un anumit stadiu al creației, artistul încetează a mai acționa după impulsul său personal, și începe să se adapteze unor legi ale obiectului, ca și omul de știință, deși nu într-un mod identic cu acesta. Intervine acum voința proprie a operei, ce-i comandă felul lucrului, la care el se supune. Același moment de cotitură intervine și în procesul contem-

plației. De la senzațiile și asociațiile libere ale contemplatorului se trece la stadiul în care tot opera îi prescrie felul cum să o considere critic. Or, aceste faze reflexive ale creației și contemplației, faze dependente de voința obiectului, intră tot în optica raționalistă a atitudinii clasice. Perioadele de început sau de declin se fixează îndeosebi la partea independent creatoare sau contemplatoare din procesele respective. Numai astfel își conturează ele profilul specific sub aspectul ce ne privește.

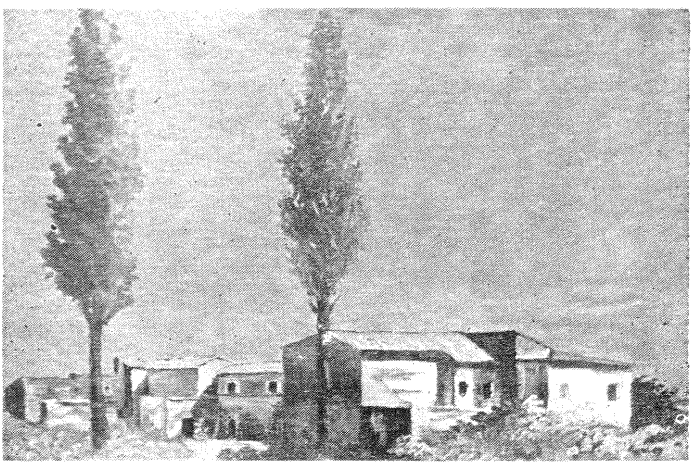
Am fost nevoiți să trecem prin toate aceste ocoluri, ca să ajungem iarăși la fraza noastră inițială, anume că veacul XX situează, în artă, accentul decisiv asupra *creației*. Acum putem pătrunde toate implicațiile acelei idei inițiale. Mai întîi, pentru a proceda pe calea reducției, înțelegem că ponderea nu mai cade pe *operă*, deci pe agentul de diferențiere din cuprinsul relațiilor interne ale artei. Apoi, din noțiunea de *creație*, aplicată la unele din cele mai reprezentative fenomene artistice ale veacului nostru, desprindem, în esență, partea independentă, de trăire *creatoare*, care tinde către o contopire a diferitelor domenii din marea arie ce ne preocupă. În sfîrșit, mai înțelegem, prin acest accent, că trăim *un început*, o deschidere de eră, care converge de asemenea către o omogenizare a artelor. Iată o afirmație asupra căreia nu putem trece atît de ușor ca asupra primelor două, și care reclamă, în consecință, o atentă explicitare.

Fenomenul se prezintă, într-adevăr, cu mult mai complex decît așa cum l-am enunțat. Secolul nostru constituie, evident, un început, dar nu se poate confunda cu o perioadă primitivă. Saltul său nu se desprinde dintr-un nimic, ci din rădăcinile precedentei epoci de declin, din acel rafinat *fin de siècle*, unde au existat potențial atîtea din formele actuale. Printre altele, interferența artelor s-a dezvoltat atît de amplu în veacul nostru, fiindcă la propriile sale inițiative, fundate în faptul *creației*, se adaugă și cele ce i s-au răsfrînt dialectic din opusa perioadă contemplativă a



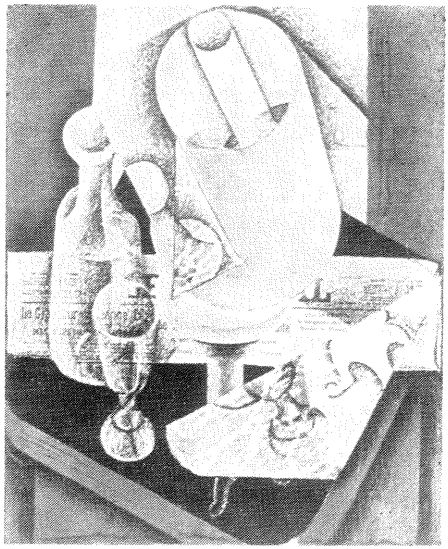
23. MAX ERNST
Penultima pădure de scînduri
Colajul care caută să reînvie
şi să dea semnificaţie „obiectului nesemnificativ"
din realitate.

24. RAFAEL SANZIO
Madona Sixtină
Punctul de plecare este intuiția concretă care se încheagă în volumul geometric al unei piramide.

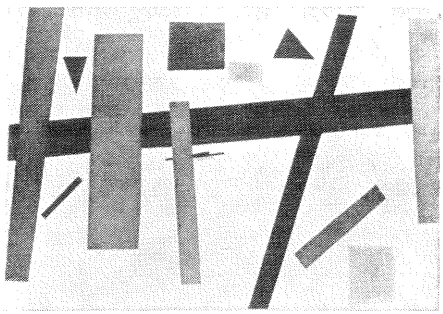


25. PAUL CÉZANNE
Valenciennes. Ferma
Punctul de plecare este volumul geometric din lucruri: cilindri și prisme, care se încheagă în intuiția concretă a culorilor și a caselor.

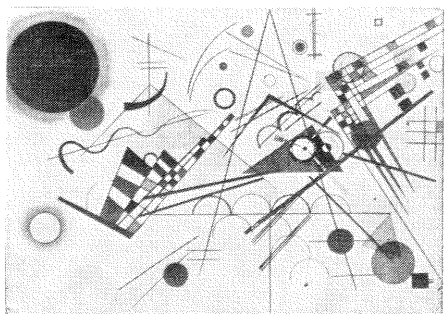
26. JUAN GRIS
Lampa
Accentul nu mai cade
ca la Cézanne
pe concretizarea
finală
ci pe inițialul
punct de plecare
abstract la începutul
procesului său
de transformare
în intuiție concretă.



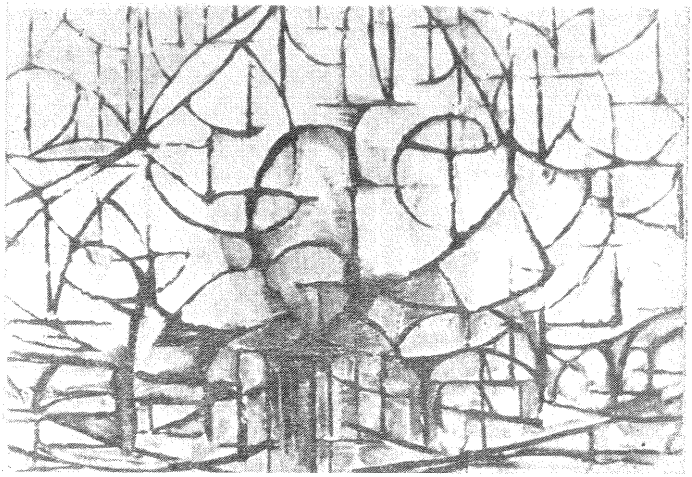
27. KASIMIR
MALEVICI
Compoziție
suprematistă
Început
de *sensibilizare*
a geometricului
care capătă mișcări
libere, spontane
aplicate însă
numai la suprafețe
de culoare
în forme unghiulare.

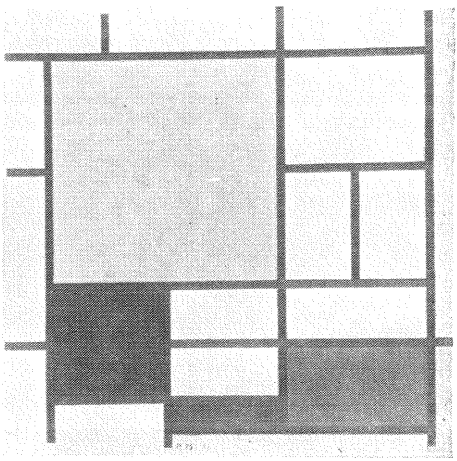


28. WASSILI
KANDINSKY
Compoziția 8
Fază mai evoluată
în sensibilizarea
geometricului.
Mișcarea
este mai rapidă
și mai nervoasă,
aplicată nu numai
la figuri întregi
unghiulare
ci și la fragmente,
la cercuri,
la linii curbe
și șerpuitoare
aflate într-o vie
încrucișare.



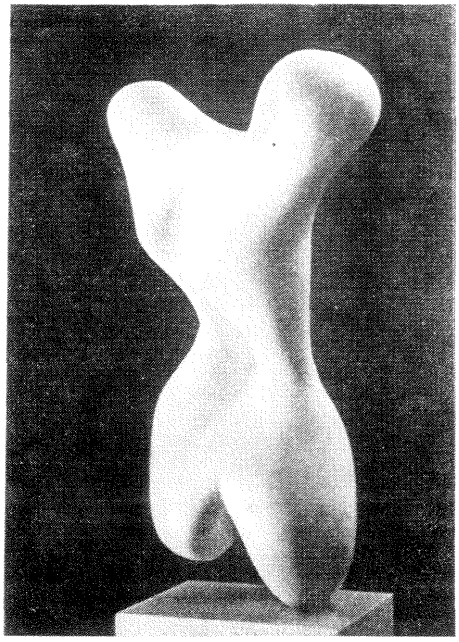
29. PIET MONDRIAN
Copaci în floare
Ultima fază în sensibilizarea geometricului. Linia capătă *modulații* care o fac să vibreze și circumscrie suprafețe neregulate ce trezesc sugestii organice de fructe sau petale.





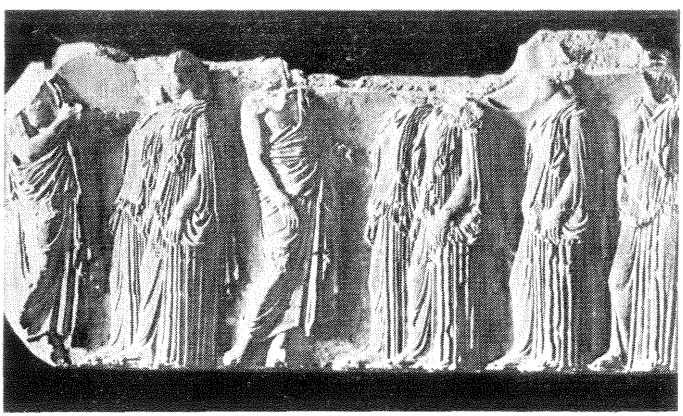
30. PIET MONDRIAN
Compoziție în galben, roșu, albastru și negru
Exemplu de aplicare strictă a unei „legi" subiective și individuale raportată numai la uzul special al artistului.

31. ANDREW WYETH
Iarba călcată în picioare,
Viziune naturalistă aproape calchiată după realitate dar supusă unei „transfigurări" a *izolării* și *apropierii* care împrumută detaliului o virtute sugestivă după procedeul prim planului filmic.

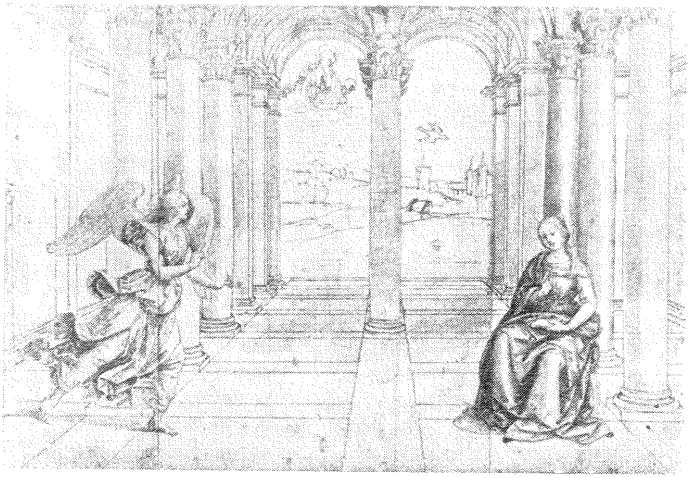


32. HANS ARP
Tors
Exemplu de coincidență între noțiunea de *abstract* și de *concret* în arta din prima jumătate a veacului nostru.

33. *Colonada de vest a Parthenonului*
Caracterul viu organic al coloanelor asemenea persoanelor înșiruite ritual în ordinea unei procesiuni solemne.



34. *Procesiunea panatheneelor*
Trecerea de la elementul arhitectonic la cel sculptural prin figurarea efectivă a unei procesiuni.

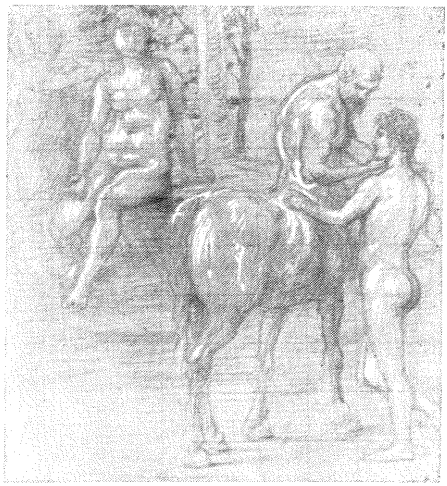


35. RAFAEL SANZIO
Buna Vestire
Pătrunderea arhitecturii cu legile ei proprii străine în grafica și pictura Renașterii.

36. CLAUDE MONET
Catedrala din Rouen
Renașterea arhitecturii la legile ei proprii și contopirea lor în legile picturii înlăuntrul artei picturale a impresionismului.

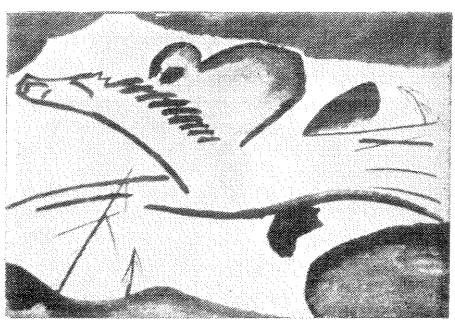
37. ROY NESCH
Harfista
Senzația directă de sunet
realizată pe calea văzului într-o pictură expresionistă
unde accentul cade
pe inițiala trăire creatoare a artistului.

38. HANS VON MARÉES
Chiron și Ahile
Artă *fin de siècle*
unde accentul cade
pe *obținerea efectului*
și pe primatul
contemplației
artistice
pentru care opera
devine numai pretextul
visării
și al asociațiilor
sugestive.

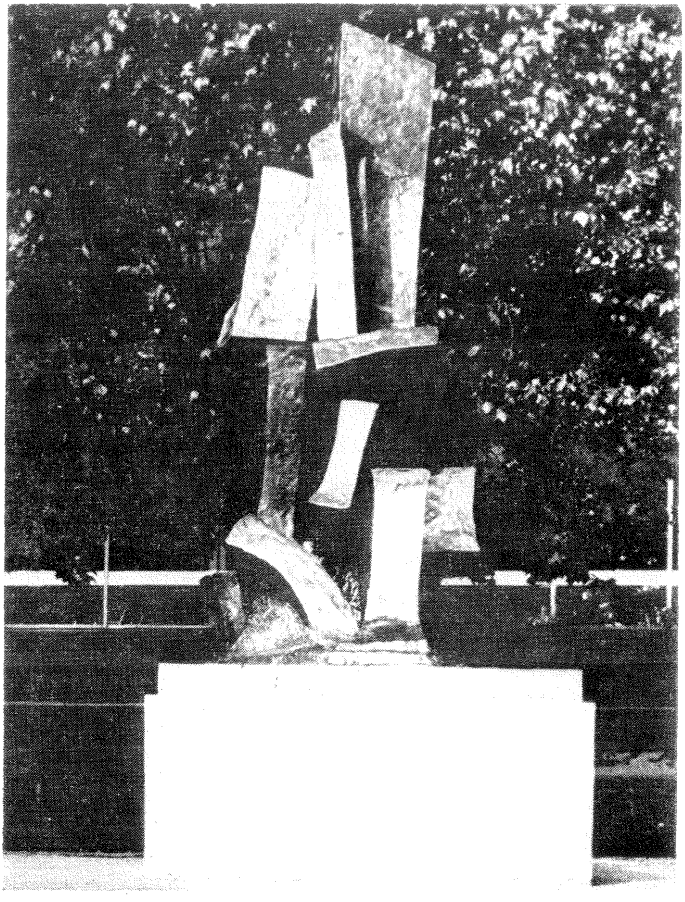


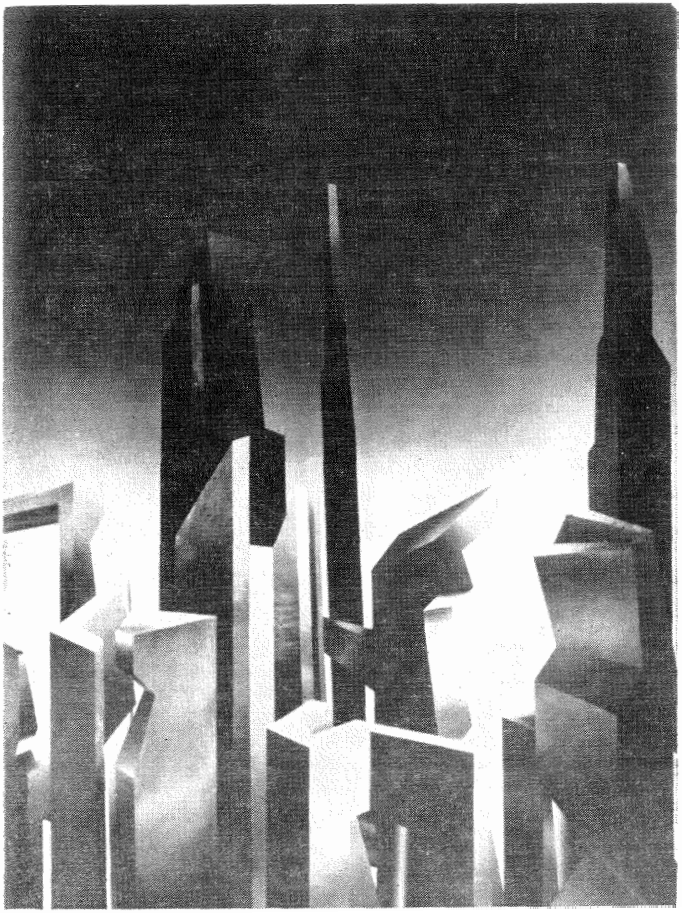
39. ALBRECHT DÜRER
Micul cal
Exemplu
de artă clasică
din Renaștere
unde accentul
cade pe *operă*,
pe imanența
desăvîrșirii sale.

40. WASSILI KANDINSKY
Lirică. (După *Călărețul albastru.*)
Artă a secolului XX
unde accentul
cade pe *expresie*
și pe primele mișcări
ale *creației*
artistice.

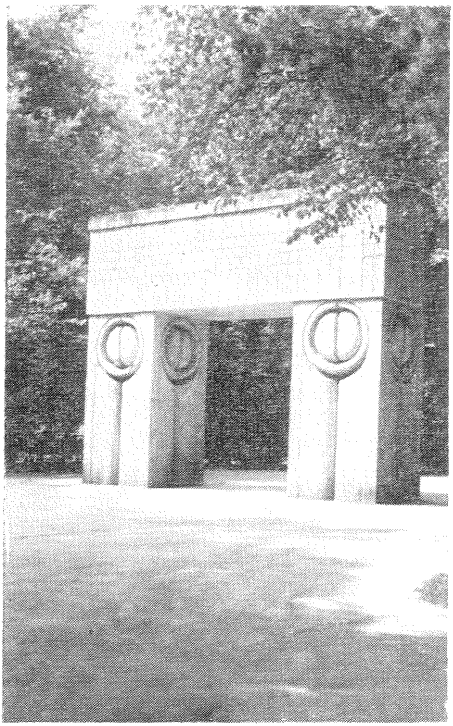


41. FRITZ WOTRUBA
Monument pentru Richard Wagner
Sculptură neo-abstractă
cu componență și sensuri de arhitectură modernă.





42. FRITZ MIKESCH
Oraș întunecat
Fantezie de pictură abstractă
care figurează asimilarea arhitecturii cu sculptura.



43. C. BRÂNCUȘI
Poarta sărutului
Sculptura unei arhitecturi.

44. C. BRÂNCUȘI
Masa tăcerii
Sculptura în funcțiunea mobilierului de templu, cu caracter sacral și hieratic.

ultimei jumătăți din veacul trecut. Ar urma, pentru cuprinderea completă a problemei, să vedem ce i s-a transmis din perioada precedentă, în materie de întrepătrundere a domeniilor artistice, și cum s-au înscris cele transmise în registrul saltului de care am amintit. Ne întoarcem, deci, înapoi la acel *fin de siècle*.

După cum se știe, momentele de amurg înclină către o voluptoasă trăire senzorială. Una din cele mai rafinate expresii ale atitudinii contemplative, pe acest plan al simțurilor, este *sinestezia*, care s-a anunțat în aproape toate artele din ultima jumătate a veacului trecut, începînd de la sonetul *Correspondances* al lui Baudelaire. Pasiunea *sinestetică* s-a manifestat torențial în cadrul secolului din faza sa declinantă. Muzica de program, în toată evoluția ei din acel interval, de la Liszt și Wagner pînă la Debussy, introduce în lumea portativelor imagini ale poeziei, redate direct, onomatopeic, sau chiar ale picturii, înregistrate prin auz. Mallarmé și Verlaine urmăresc, fiecare pe alt plan, să introducă principiile construcției compoziționale în poezie. Succesiunile verbale verlainiene din *Les violons longs* se aud, simultan contopite, și ca versuri și ca arpegii de vioară. Între timp în al său *Sonnet des voyelles*, Rimbaud percepe sunetul vocalic prin culoare. În sfîrșit, Rodin creează o sculptură picturală, fațetîndu-și multiplu suprafețele, după precedentul tușelor de pictură poantilistă. Numai și din aceste cîteva exemple se poate desprinde volumul cu mult mai vast și mai variat al sinestezei din acel moment, laolaltă cu implicita interferență a artelor, pe care o vedem cuprinsă în acest fenomen.

Aci se poate detecta un fir de continuitate între cele două epoci. Deși sinestezia răspunde, în primul rînd, unor exigențe rafinate ale contemplației, care se scaldă în lumea îmbinărilor de simțuri, secolul nostru este departe de a o fi uitat, deși opusa sa orientare se îndreaptă, în sens activist, către *creație*. Nu este, însă, vorba doar de o amintire, ci și de o legătură directă

ce vine chiar de la sonetul *Correspondances*, și care ne arată că extremele se ating. În acel celebru sonet, Baudelaire nu se mulțumește numai să constate că parfumurile, culorile și sunetele se confundă, ci urmărește să și explice fenomenul, atribuind simțurilor o originară unitate „vastă și profundă". Or, un asemenea moment de origine, cînd senzațiile nu s-au desprins încă una de alta, este chiar acela care favorizează ivirea *creației* în faza sa incipientă, adică tocmai ceea ce cultivă veacul nostru. De aceea, unii din marii artiști ai perioadei precedente se văd revendicați ca precursori ai secolului XX nu pentru bogata și aleasa lor etalare senzorială, implicit sinestetică, ci pentru proiectarea acestei confuzii *spectaculare* de *sfîrșit* către un analog germene prim, către confuzia unității *creative* de *început*. Pe alte baze și cu alte efecte, dar tot o interferență și o substituție a simțurilor, generează și stadiul inițial al *creației* ca și cea mai dezlegată fază a *contemplației*.

Sub acest din urmă aspect am ilustrat cîteva cazuri sinestetice din ultima jumătate a veacului trecut. Rămîne să mai vedem dacă și faza primă a creației artistice se supune unui regim similar, așa cum am anunțat mai sus. Pentru a urmări validitatea generală a ideii, nu ne fixăm asupra unei epoci anumite, ci luăm spre invocare unele exemple din diferite timpuri. Aceasta indiferent dacă artiștii respectivi, potrivit diverselor lor orientări, vor trece în cursul elaborării către o altă fază — adică de atitudine critică în vederea unei „desăvîrșiri" a operei — sau se vor opri la acel stadiu de „confuzie" inițială.

Astfel, încă de mult, un estetician ca Max Dessoir, în studiul său *Despre creația muzicală* (din *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1929) constată că percepțiile sau reprezentările de început ale muzicienilor sînt adesea vagi și nedesluşite, trezind și „intuiții vizuale". Faptul se vede confirmat cu anticipație de anumite cazuri concrete, cum ar fi al lui Mozart, care mărturisește că ar fi avut o viziune de *roșu*, ce

anunța unele din compozițiile sale. Același fenomen are loc și în cazul altor arte. Din mărturisirile scriitorului german Otto Ludwig, consemnate de esteticianul Rudolf Lehmann, aflăm următoarele în legătură cu faza incipientă a creației sale: „Mai întîi o simplă stare dispozițională, la care se asocia o culoare, fie un galben-auriu, dulce și intens, fie un carmin aprins". Pe acest fond începea să se desprindă cu încetul cîte o siluetă. Tot prin senzații colorate, după cum se știe din *Corespondența* sa, i s-au anunțat și lui Flaubert dezvoltările pe care avea să le dea romanelor *Salammbô* și *Doamna Bovary*. Altă dată, dimpotrivă, unii artiști vizuali, cum ar fi, bunăoară, pictorul și graficianul expresionist Rolf Nesch, pleacă de la intuiții muzicale. Pretutindeni putem întrevedea în fazele incipiente ale creației o uniune germinală a artelor. Dar tocmai asemenea momente sînt acelea pe care veacul nostru le hipostaziază. După cum, totuși, s-a văzut, originea, fie și numai potențială, a acestei orientări, trebuie căutată dialectic în opusa perioadă precedentă.

Dar arta ultimei jumătăți din veacul trecut a mai stimulat și în alt sens arta veacului nostru. Ea a însemnat, pe un fir ce se va continua și în actualitate, o eroziune exercitată asupra ideii de *operă*, în înțelesul ei clasic, atacînd, astfel tocmai agentul suveran al diferențierii și delimitării stricte dintre variatele domenii artistice.

Desigur că, în această privință, nu putem face afirmații categorice, lipsite de orice nuanțe, ci trebuie să apelăm și la unele distincții, care n-ar trebui să ne scape. Ne gîndim anume că nu toate căile de transmisie de la o perioadă la alta se prezintă omogene și directe, așa cum vom și vedea îndată. Nevoia de moment a demonstrației ne îndeamnă să recurgem iarăși la cele trei viziuni sau etape, care intră în obiectivul integral al esteticii, adică la *creație*, la *operă*, și la *contemplație*. Fiecare din aceste sectoare, în adaptarea lor la accentul diferit, fixat de cele trei faze ale unui ciclu de civilizație artis-

tică, urmăreşte în final cîte altceva. Punctul extrem la care se opreşte *creaţia*, privită ca trăire originară, este atingerea *expresiei* sau *expresivităţii*. Ambiţia ultimă a *operei*, iarăşi în înţelesul ei clasic, de realizare „perfectă", se arată a fi cucerirea *formei*. În sfîrşit, ceea ce urmăreşte *contemplaţia*, în momentele cînd atrage asupră-şi privilegiul suveranităţii, este *efectul*. Iată, deci, trei finalităţi distincte. Va trebui, în consecinţă, să ţinem seama, în cele ce urmează, de diferenţierea dintre acţiunea *expresiei*, a *formei* şi *a efectului*.

Revenind acum la perioada contemplativă a ultimei jumătăţi din veacul trecut, am stabilit că, atacînd delimitarea dintre arte, ea instaurează o viziune deschisă, fără oprelişti, susceptibilă la toate atingerile, viziune ce se poate perpetua cu o neaşteptată amploare în veacul nostru. Totuşi, avînd în vedere distincţiile fixate mai sus, îndeosebi între ideea de *expresie* şi cea de *efect*, ne dăm seama că nu în acelaşi sens cele două momente vor tinde să macine *opera*. Urmează să privim mai îndeaproape această deosebire.

Să luăm mai întîi sfîrşitul veacului trecut. Eroziunea exercitată în acea perioadă asupra *operei* are loc în numele şi în folosul *contemplaţiei*. Faptul se desprinde nu numai din critica impresionistă, ivită în momentul respectiv, ci şi din alte fenomene ale timpului, cum ar fi, bunăoară, *estetica asociaţionistă* a lui Gustav Theodor Fechner. Opera devine atunci doar un pretext stimulator sau un simplu generator de sugestii, de asociaţii, de reprezentări senzoriale şi de stări dispoziţionale, care vor popula şi vor umple conştiinţa contemplatorului. Cu alte cuvinte, nu ordonarea intrinsecă a obiectului de artă va fi urmărită, ci numai *efectul* ce va putea să se degaje dintr-însul. Este o tendinţă ce se întîlneşte şi în alte epoci contemplative, cum ar fi să zicem, barocul. Dimpotrivă, în veacul nostru, exproprierea operei se va efectua nu în numele *contemplaţiei*, ci al *creaţiei* din faza sa de trăire incipientă. Există multiple manifestări ale acestei

tendințe, de la curentele începutului de secol și pînă la radicalismul excesiv din estetica unui Ingarden sau a unui Umberto Eco. Opera va deveni un simplu ecran de consemnare imediată, vie, a primelor trăiri, fără a se mai da curs clasicei sale veleități de independență, de „impersonalitate" desprinsă de ființa artistului. Ea va fi, deci, atacată pe cu totul altă bază decît în perioada precedentă. Carnea operei se vede acum dizolvată parcă de un acid puternic pentru a se ajunge grabnic la osul și la măduva *expresiei* directe (cît de reprezentative ne apar acele *Ossi di sepia* ale lui Montale sau sculptura lui Moore!) spre deosebire de epoca anterioară, cînd aceeași carne a operei se afla delicat emulsionată în parfumurile și mirodeniile *efectului. Obiectul* artistic nu mai cedează în fața *contemplației*, ci a *creației* din faza inițială.

Și totuși, pe deasupra acestei distincții de o evidentă însemnătate, continuitatea dintre cele două perioade nu poate fi pusă la îndoială. Amîndouă înseamnă deopotrivă *o deschidere*, o demolare de limite restrictive, o cale de vastă comunicare și interferență între arte. Faptul întărește ideea noastră inițială, anume că veacul nostru, deși identificat ca un început de eră, se află substanțial îmbogățit de experiența epocii anterioare în sensul unei deschise circulații interartistice. De aceea nu i se poate găsi, în această privință, nici un echivalent de aceeași amploare în trecut. Rămîne să vedem prin ce se afirmă și ce constituie o asemenea amploare, limitîndu-ne, pentru moment, numai în cadrul discuției începute.

Mai întîi, spre deosebire de *formă* și de *efect*, care se cer *căutate*, *expresia*, ca o spontană manifestare reflexă, este cel mai adesea *dată*. Pe cînd, deci, primele două reclamă concursul imperios al elaborării complexe, ultima recurge, în mare parte, doar la operația *transcrierii*. Faptul va decide noul aspect specific unui întreg filon din arta veacului nostru. Există, în această privință, o certă filiațiune între fenomene artistice care,

privite din alte unghiuri de vedere, par complet opuse. Unda comunicantă dintre ele se poate identifica în suveranitatea *transcrierii*, care ia locul *elaborării*. Deosebirea este numai că de la *conținutul lăuntric transcris* se trece, mai recent, la *conținutul din afară tot transcris*. De la expresionism și suprarealism sau alte curente avangardiste dinspre pragul secolului se trece la ceea ce, în mod global, am numi *documentarism*, adică la ceea ce folosește, fără alegere, orice mijloace pentru a reda o imagine directă, neelaborată, din aspectele „vii" ale realității exterioare. Ne gîndim la acele ansambluri din diferite arte care recurg la componente fotografiate, filmate, la benzi de magnetofon, la montaj și la colaj. Noul fenomen se fundamentează, ca și în cazurile anterioare ale unor curente de avangardă, tot pe operația transcrierii directe, dictate de un prim șoc de impresii, care se substituie elaborării. O asemenea trăsătură, încă străină de exigențele mature ale *operei*, în sensul ei clasic, închegat, ar fi caracteristică — desigur, pe alte căi și prin mijloace diferite — oricărei perioade de început, cînd liniile în artă sînt mai simplificate, mai rudimentare, mai degajate de obstacolele și dificultățile ridicate pe parcurs de problemele unei execuții evoluate. Arta primitivă, ca și cea infantilă — pe care o vedem adesea manifestîndu-se sub ochii noștri, și la care mai adăugăm și amintirea experienței „artistice" a propriei noastre vîrste imature — *creează fecund și rapid*, confundînd *elaborarea* cu o *transcriere* a primelor intuiții.

Dar alcătuirile artistice ale veacului nostru nu sînt nici ale unor primitivi, nici ale unor copii. Am spus că veacul XX, deși reprezintă o deschidere de eră, se clădește totuși pe o îndelungă evoluție de cultură, care continuă să sporească în proporție geometrică. Aci ni se pare a descoperi una din trăsăturile ireductibile ale timpului. În mintea noastră noțiunea de început se leagă de existența unor capacități reduse, coborîte la ordinea cea mai frustă și rudimen-

tară. Volumul relaţiilor lăuntrice ar apărea mai sărac în asemenea perioade, fiindcă nu s-a descoperit încă pe sine, în centrul individualităţii sale. Or, în cazul de faţă, întîlnim rarul fenomen artistic al *începutului rafinat* de eră. Deţinînd, deci, avantajul fecundităţii, inclus în caracterul spontan al fazelor iniţiale, arta veacului nostru mai dispune şi de resursele unor vaste deschideri de orizonturi şi iniţiative. Aşa se întîmplă că, prin acel *început rafinat*, pe care i l-am atribuit, ea pleacă foarte adesea de la *idee*, uneori de la cele mai subtile precedente de cultură, cum ar fi suprarealismul, care se autorizează de la doctrina psihoanalitică. Simpla transcriere a trăirii originare în arta vremii noastre ia astfel, de multe ori, o cale lucid *dirijată*, străbătută prin mijloace marcat evoluate.

În virtutea unui asemenea stadiu, totodată iniţial, dar şi îmbogăţit de un substrat dens de cultură, artiştii, curentele, ideile, orientările şi iniţiativele apar într-o proporţie mai dezvoltată decît oricînd, excluzînd, bineînţeles, frecvenţa imensă a imposturii şi fraudei, atrase totdeauna de ceea ce se arată facil, expeditiv şi mai greu controlabil. În această deschidere infinită se văd antrenate şi cele mai variate modalităţi de interferenţă a artelor, incluse în însuşi accentul situat asupra *creaţiei*, ca trăire primordială.

Ajunşi aci, nu ne vom pierde în nenumăratele exemple ce se pot oferi, ci ne vom opri numai la puţine din ele, pentru a pătrunde în aplicări mai apropiate mecanismului fenomenului. Astfel, fiindcă l-am mai invocat, dar numai în treacăt, pe pictorul şi graficianul expresionist Rolf Nesch, ne vom opri ceva mai îndelung la una din lucrările sale în tuş, intitulată *Harfista*, lucrare aflată la *Kunsthalle* din Hamburg. Este un exemplu de *transcriere* rapidă, pentru a nu se pierde nimic din prospeţimea vie, care a însufleţit trăirea artistului în acel moment. Se poate înregistra din prima clipă tremurul fin al coardelor subţiri, tremur redat prin densa alternare a apariţiei şi dispariţiei lor umbrite, precum şi mişcarea

degetelor, desfăcute roată pînă la ultima limită a flexiunii lor extensibile, și care vibrează fiecare în alt fel, dar deopotrivă de încordate, pe acele coarde sensibile. Totul creează în noi o tensiune atît de urgentă în apăsarea ei, încît ne-ar tăia respirația dacă nu ne-am elibera simultan prin directe intuiții sonore. Deși aparțin numai simțului nostru interior, asemenea intuiții capătă într-atîta caracterul imediat al reflexelor, încît par efectiv auzite. Numai prin această instantanee compensație din partea auzului interior, tensiunea se vede înăbușită chiar din clipa înfiripării ei, convertindu-se într-o armonie deplină. Astfel, fără a ne mai da răgaz, artistul ne răpește și pe noi în propria-i trăire incipientă a creației, cînd simțurile și artele se confundă pînă la gradul de-a ne face să *auzim* pe calea *văzului.*

Alți pictori expresioniști, cum ar fi Emil Nolde, fixează momentele eruptive ale unui năvalnic tumult interior. Ei trăiesc inițial senzația „izbucnirii" sau a „anunțării" pătrunse de violența actului subit și neașteptat, care ne ia prin surprindere. Aceste intuiții sînt, în primul rînd, auditive, fiindcă, în nici un caz, nu pot fi atribuite unor mișcări mute, fantomatice. Sonoritatea lor explozivă se însoțește adesea, în mod firesc, cu senzații motrice sau vizuale de aceeași natură. Avînd, deci, ca trăire și viziune originară, o izbucnire de culori, bunăoară un galben aprins, care se repede de la un capăt la altul al tabloului (în peisajul *Înainte de înserare)*, Nolde identifică implicit unitățile cromatice cu niște zguduitoare vibrații de sunete. Aceste identificări se extind pe întregul registru izbucnitor, mergînd de la „coralurile grandioase" pînă la „clopotele de argint și dangătele de bronz". Am amintit de Nolde numai fiindcă întîmplător el și-a expus cu o deosebită claritate principiile. Dar același fenomen poate fi urmărit și la alți pictori expresioniști, la un Ernst Ludwig Kirchner sau la un Karl Schmidt-Rottluff. În *Peisajul norvegian* al acestuia din urmă, violenta masă sîngerie din

fundal, care întrerupe neașteptat restul culorilor reci, liniștite sau terne, și care se amplifică dominatoare pe măsura rapidei sale extinderi în înălțime, ne solicită iarăși, din primul moment, auzul interior. O simțim ca pe un diapazon uriaș ce sparge dintr-o dată tăcerea. Iată o altă lucrare a lui Schmidt-Rottluff, *Peisaj cu bărci*, care ne prilejuiește reflecții similare. Aci culoarea, care nu poate fi absorbită în toată integritatea ei decît prin fixarea în puncte sau suprafețe stabile, se eliberează din acea circumscriere spațială, destinată să-i intensifice saturația, și se propagă într-o continuă amplificare de vibrații, căpătînd mobilitatea în curs a sunetelor, ce umplu întregul spațiu unde se fac auzite. În toate cazurile asemănătoare, creația se oprește la această contopire de senzații, pe care caută să o transcrie direct artistul.

Alte orientări picturale, cum ar fi, bunăoară, cea suprarealistă la un Salvador Dali sau la un Magritte, încearcă mai curînd o confuzie inițială cu poezia. Motivele lor, luate în parte, lasă o certă impresie de ostentație, și nu ne spun prea mult. Privite, însă, în ansamblu, ele fac să rezulte existența efectivă a unei atmosfere stranii, de vis, de-o deosebită originalitate. I-am califica deci mai curînd ca mari poeți. În mod paradoxal, pictura lor este totodată și poezie inefabilă, pătrunsă de un conținut pe care numai vraja transfiguratoare a cuvîntului l-ar fi redat în chipul cel mai adecvat. Pictorii respectivi au trecut printr-o inițială trăire poetică, aflată, însă, într-o unitate confuză cu unele intuiții vizuale directe. Să ne amintim, în această privință, de experiențele anterior discutate ale unor scriitori sau poeți mai vechi în momentele cînd li se anunța nedeslușit opera. Am văzut că Otto Ludwig încerca acea vagă stare dispozițională, însoțită de o culoare, din care cu încetul începea să se desprindă cîte o siluetă, ca în vis. Scriitorul închipuie astfel *avant la lettre*, o potențială pictură suprarealistă. El nu s-a oprit, însă, aci, ci și-a

continuat creația, dirijată către realizarea operei literare, în sensul adevăratei sale vocații. Pictorii suprarealiști, sînt, dimpotrivă, poeți care s-au oprit la acele prime vagi și fantomatice intuiții vizuale, ce anunțau poezia, pe care ei totuși n-au creat-o, ci au cuprins-o numai implicit în transcrierea directă, pe același plan vizual, a preliminariilor ei.

Frecvența acestei interfuziuni se arată acum atît de acentuată, fiindcă însăși artele seamănă mai izbitor între ele decît în atîtea epoci ale trecutului. Odată ce se află reduse la o comună schemă inițială de trăire, deosebirile își pierd orice complicație. De aceea, atîtea curente noi ivite în veacul nostru întrunesc de la început toate domeniile artistice, prea puțin diferențiate. Faptul purcede chiar de la ideile călăuzitoare. Pe cînd promotorii doctrinari din alte secole se separau și se specializau pentru fiecare artă în parte, un Marinetti sau un André Breton le cuprind în vederile lor pe toate. Asemănîndu-se mai pronunțat decît altădată, diferitele domenii artistice nu numai că păstrează infuze rădăcinile lor comune, dar și le și manifestă ca atare, așa cum se va vedea mai tîrziu în unele tentative de *picto-sculptură*, de *poeme-desene*, de *ritmuri colorate*, de *simfonii vizuale* și de alte conglomerate artistice policefale.

Nu ne-am propus, sub acest aspect, să întocmim un inventar al veacului nostru, ci numai să ne întărim ideea prin cîteva ilustrări. De aceea nu vom mai avea de adăugat decît o ultimă serie de precizări, privind distincția dintre sinestezia secolului trecut, îndreptată *să caute efectul*, și interferența artelor din secolul XX, care urmărește să *transcrie expresia.*

În primul caz, artistul se absoarbe în ingerințele suverane ale contemplatorului, combinînd elaborat elementele capabile să-i trezească aceluia sugestii și asociații rafinate între diferite arte. În veacul nostru, dimpotrivă, el procedează pe o cale cu totul opusă. De astă dată, artistul se are în vedere numai pe sine, ca ființă trăitoare,

supunîndu-l pe contemplator, şi atrăgîndu-l în sfera propriilor sale experienţe lăuntrice din momentele cînd i se anunţă arta. Consecinţele diferite credem a se fi relevat chiar din puţinele exemple pe care le-am folosit. Pe cînd interferenţa artelor în ultima jumătate a veacului trecut rezulta dintr-un joc progresiv şi tot mai intens de reprezentări, acum se realizează iniţial prin *intuiţii* directe. Am spus că în *les violons longs* ale lui Verlaine se desluşesc contopite la un loc, şi versuri poetice şi arpegii muzicale. Noi realizăm din primul moment acest fenomen, însă sub chipul unei percepţii vagi, care se clarifică definitiv numai după ce factorul sugestiv a lucrat ulterior în noi, permiţîndu-ne o pătrundere fină şi o gustare lentă a poemului. Abia atunci ne dăm seama că nu este vorba doar de o *poezie muzicală*, aşa cum s-a înregistrat la început, ci chiar de *muzică* efectivă. Cu totul altfel se întîmplă în cazul *Harfistei* lui Rolf Nesch sau al „izbucnirilor" colorate din tablourile expresioniştilor. Aci nu mai intervine *sugestia unei senzaţii*, ci *senzaţia* însăşi, pe cale directă şi iniţială. Noi *auzim* coardele harfei sau izbucnirea fanfarei în clipa cînd *vedem* lucrările respective.

Exemplele de mai sus, prin care se contrapun cele două epoci, în speţă *efectul* faţă de *expresie* — s-au referit la sunetul muzical realizat în chipuri diferite pe o altă cale decît a muzicii. Tot atît de valabile se arată a fi şi variantele ilustrative, aplicate la realizarea senzaţiei cromatice. În *Sonetul vocalelor*, Rimbaud pronunţă alături de fiecare sunet vocalic numele unei culori. Nu ne face, însă, să înregistrăm vederea acelor culori decît după ce dezvoltă în jurul fiecăreia din ele o suită de imagini dens sugestive. Cîtă deosebire la un mare reprezentant al expresionismului ca Trakl! El procedează ca şi Nolde, Kirchner sau Schmidt-Rottluff în pictură, însă, de astă dată, nu pentru a trezi senzaţii de sunet prin culoare, ci de culoare prin sunet. Poezia sa se realizează pe un fundal de imagism sobru, de notaţii simple, cu caracter depresiv, reduse

la extrema simplitate a construcției. Pe acest cîmp tern izbucnește cu totul neașteptat cîte o culoare intensă și vie, un *albastru*, un *purpuriu*, un *galben*. El nu mai are nevoie, ca Rimbaud, să sugereze reprezentarea lor printr-un adaos simbolic de imagini adînc penetrante. Trakl se mulțumește să pronunțe numai numele culorii. Dar în stinsul context amintit, acest nume strălucitor absoarbe într-însul atîta forță de saturație, încît ne străbate și pe noi cu aceeași prezentă intensitate a senzației, care l-a solicitat direct și pe poet în momentul creației. În asemenea condiții, sunetul cuvîntului nu *denumește*, ci chiar *creează* culoarea. Poetul ne atrage, cu alte cuvinte, chiar în sfera senzației sale inițiale, făcîndu-ne *părtași* la o trăire creatoare, iar nu simpli beneficiari ai ei, ca în cazurile cînd artistul se supune injoncțiunilor venite din partea contemplatorului.

Cu aceasta, credem a fi atins toate aspectele legate de una din principalele rațiuni care au decis vasta interferență a artelor din veacul nostru. Dar nu numai accentul situat asupra *creației* din faza sa incipientă a contribuit la conturul și la proporțiile unui atare fenomen. La această amplă interfuziune între arte au mai concurat și alte rațiuni specifice veacului nostru. Ne propunem, în consecință, a le privi și pe ele, fie chiar în liniamentele cele mai sumare.

O contribuție masivă la întregirea ansamblului de întrepătrunderi inter-artistice din secolul XX au mai dat și colosalele invenții tehnice, care au dezlănțuit în viața modernă un *dinamism* frenetic, fără precedent. Nu mai puțin se pare că și noile cuceriri în domeniul luminii au schimbat fața veacului în același sens. Totuși, progresele fotonice, dirijate către schimbările rapid dozate ale unei întregi game de intensități și nuanțe luminoase, s-ar integra tot în cuprinzătorul caracter dinamic al epocii.

Urmează, desigur, să deslușim mai apropiat repercusiunile pe care le-a putut avea un atare

fenomen asupra interferenței dintre diferite domenii artistice. Să privim mai întîi problema prin fața ei opusă. Se știe că toate alcătuirile apar perfect închegate în contururile lor precise, numai în ambianța ale cărei relații se desfășoară în ritmuri lente, de înrădăcinare. Asemenea ritmuri definesc arta clasică, pe care, la timpul său, un Winckelman a putut să o caracterizeze prin ideea de „simplitate nobilă și măreție liniștită". Numai în această largă respirație a tihnei, se precizează toate structurile, cristalizîndu-se diferențiat una față de alta. Dimpotrivă, mișcarea precipitată dizolvă separarea formelor, substituind-o printr-un vîrtej continuu. Aci se include, bineînțeles și dinamismul luminii, care așterne asupra lucrurilor stabile un văl de valori schimbătoare. Așa a acționat, bunăoară, barocul, în aspectele sale opuse artei din Renaștere. A rezultat astfel, cunoscuta tendință de contopire a diferitelor registre artistice, fenomen propulsat tocmai de tumultul mișcărilor și de frenezia jocurilor luminoase, prin care identificăm acel stil. În veacul nostru, însă, cînd, prin mijloacele tehnicii moderne, dinamismul întregului ansamblu de viață se arată infinit mai accentuat, interferarea artelor va căpăta o pondere aproape unică.

Din profuziunea de relații care ne întîmpină aci, am desprinde, prin simplificare, două sectoare distincte. Primul este acela în care dinamica anumitor arte moderne și, în consecință, capacitatea lor de întrepătrundere, derivă direct din unele invenții tehnice. Așa se prezintă principalul dar artistic pe care l-a conferit secolul nostru omenirii — cinematograful. El constituie un concert de elemente din toate artele, peste care se așterne unificatoare propria sa artă, alcătuită din reproductivitatea, dozată în registru dinamic, a acelor elemente. Nu atît, însă, prin această complexă relație dinlăuntrul său ne atrage el interesul, ci mai cu seamă prin largile sale unghiuri de deschidere în afară. Injoncțiunea sa în alte arte a contribuit enorm la dinamizarea lor, stimulîndu-le să apeleze în

același sens la tehnica actuală pentru obținerea unor efecte apropiate de stilistica filmului.

O pronunțată acțiune de întrepătrundere cu propriile sale elemente a exercitat, bunăoară, cinematograful în domeniul vecin al teatrului. Acest *intrînd* cinematografic în cealaltă artă cuprinde două grade distincte. Primul din ele, mai rudimentar sau, dacă vreți, mai „barbar", se surprinde uneori în scenografia lui Brecht, care substituie fundalul pictat al scenei printr-un ecran unde se proiectează fragmente filmate, destinate să înregistreze pe un mai vast plan social diferitele episoade jucate. Rezultă o evidentă dinamizare a teatrului, obținută, însă, pe calea mai frustă a simplei transpuneri, a unei adăugiri suprapuse. Există, însă, și un alt grad de interfuziune, am spune mai rafinat sau mai „transfigurat", așa cum se poate recunoaște, bunăoară, în viziunea scenică a anumitor dramaturgi americani. Pe baza unei savante manevrări a reflectoarelor, scena poate să dea corp vizibil *amintirilor* de o clipă, care se trezesc în conștiința unor personaje. Gîndurile și reprezentările lor din trecut, se concretizează momentan într-un colț obscur al scenei, ivindu-se deodată luminoase, parcă din întunericul lăuntric unde se aflau îngropate. Efectele rapid schimbătoare ale nuanțelor de lumină le fac apoi să dispară iarăși gradat în obscuritate. Se obțin astfel imagini foarte apropiate de cele create prin cunoscutul *flou* cinematografic. În sfîrșit, sincoparea monologurilor — de pildă în *Strange Interlude* al lui O'Neill — în așa fel ca variațiile luminii, dirijate pe chipul personajului să reliefeze mereu altfel fiecare gînd al său, într-o continuă succesiune de secvențe, creează pe scenă un alt tip de mișcare decît aceea a artei dramatice. O asemenea interfuziune de grad superior cu cinematograful a contribuit esențial la dinamizarea teatrului contemporan.

În discutarea spectacolului am atins implicit și dramaturgia, cu alte cuvinte un domeniu al literaturii. Or, viziunea cinematografică, prin

largul ei unghi de deschidere, se va extinde vertiginos şi la întrepătrunderea cu alte genuri literare. Romanul modern a devenit adesea un film derulat pe calea scrisului. Unii din romancierii secolului nostru n-ar fi putut să înglobeze într-un ritm de desfăşurare rapidă atîtea faţete simultane ale vieţii fără precedentul mijloacelor tehnice care au secondat arta cinematografică să aglomereze această complexitate în viteza substituirii secvenţelor. Romanul sau nuvela devin astfel scenarii amplificate la proporţiile filmului propriu-zis. Procedeele, mai ales la romancierii americani, unde noua grefă s-a putut prinde mai uşor pe un prealabil substrat „behaviorist" sau „comportamentist", vădesc cea mai pronunţată întrepătrundere cu spiritul cinematografic. Aceşti romancieri sau nuvelişti nu mai *povestesc* o naraţiune, şi nici nu mai *analizează* direct o conştiinţă, ci *indică*, prin încordate eforturi regizorale, o succesiune de gesturi, de atitudini mimice aluzive, de corelaţii ale lor cu fundalul unui peisaj sau al unei încăperi, de perspective apropiate sau depărtate — variate după profilul relaţiilor *semnificative* ce trebuie să rezulte din acest joc — de fixări fugitive ale anumitor detalii elocvente. Surprinderea izolată a unor paşi, felul *cum* şi momentul *cînd* are loc o cotitură decisivă, desprinsă doar dintr-un sfert descompus de mişcare, transformările expresive sugerate pe cîmpul minuscul al unei simple parcele faciale, cuvintele răzleţe, adesea monosilabice, grele, însă, de ambiguităţi neliniştitoare, sînt tot atîtea *simboluri* abreviate, care curg în neîntreruptul flux cinematografic. Viziunea derulării filmice a dinamizat, astfel, întregul ţesut constitutiv al anumitor romane moderne, modificîndu-le însăşi componenţa celulei, înlăuntrul căreia plasma materială s-a substituit printr-un curent continuu de energie motrice.

În sfîrşit, tot pe baza dinamismului tehnic care a propulsat filmul artistic, s-a putut ivi recent şi o altă artă nouă, *pictura cinetică*. După cum o arată şi numele, ea întruneşte o sintetică

interfuziune între *pictură* și *cinematografie.* Se suprapune aci, în una și aceeași întruchipare, o artă a *expoziției* cu o artă a *spectacolului.* Dar nu numai faptul că, din artă exclusivă a simultaneității, pictura devine deopotrivă și artă a succesiunii, ci mai cu seamă natura însăși și conținutul acestei succesiuni ne atrage un interes ieșit din comun. Prin componența în sine a *mișcării* de imagini pictate se marchează saltul în cu totul alt domeniu, de unde se dezvoltă un nou obiectiv artistic, pe care — cu excepția factice a pirotehniei, a focului bengal — nici un domeniu al frumosului n-a putut pînă acum să-l atingă, deși atîția artiști au năzuit nostalgic către el. Pictura cinetică își propune să realizeze euritmic, sub ochii noștri, o continuă *metamorfoză a formelor.* Poate căpăta, astfel, corp viziunea pitagoreică a unicului și eternului curent de viață, străbătînd cele mai diverse înfățișări, pe care le vedem prinse în dansul prefacerilor infinite. De aci, formele și culorile picturale, prin inedita motricitate ce li se imprimă, pot pătrunde, pentru prima dată, către izvoarele marii poezii a miturilor. Este una din perspectivele promițătoare, prin care concursul tehnicii moderne s-a întipărit în cuprinsul unei generale dinamizări a artelor, cu consecința implicită a interferenței lor.

Un principiu în parte apropiat poate fi aplicat cu aproximație și sculpturii, ținînd seama de profilul ei specific, cu posibilități mai limitate. Însuși Brâncuși s-a gîndit la anumite dispozitive mecanice, în măsură să imprime mișcări armonioase unor opere statuare așezate în piețe publice. Atîtea inițiative ale tehnicii moderne, generatoare ale celor mai inedite senzații motrice tind, după cum se vede, să anuleze seculara distincție dintre artele statice și cele dinamice — distincție susținută cu atîta rîvnă de clasicul Lessing — și să sporească, astfel, registrul interferențelor.

Desigur, însă, că nu cu aceasta se încheie capitolul ce ne preocupă. Noi n-am privit pînă acum decît sectorul unor dinamizări efective, materiale,

a artelor, pe baza anumitor investiții ale tehnicii actuale. Aceasta, însă mai poate să acționeze asupra sferei artistice și indirect, printr-o prealabilă răsfrîngere a ei în întreaga ambianță modernă, care va contamina, la rîndul său, natura creației în sensul motricității și al interferențelor. Dinamizarea nu va fi acum efectivă decît pe planul concepției și al elaborării. Opera, însă, nu se va *mișca*, adică nu va căpăta o *funcționalitate* motrice, așa cum am văzut pînă acum, ci va cuprinde doar *sensul mișcării*, deschis nu mai puțin, și el, către o fuziune inter-artistică.

În noul registru pe care-l luăm în discuție, am plecat de la o artă pe care n-am privit-o în cele de mai sus și anume de la arhitectură. În unele momente importante din trecutul acestei arte ni se pare a găsi argumente deosebit de convingătoare în favoarea obiectului nostru. Am descoperi aci că *sensul mișcării* coincide perfect cu deschiderea către o comunicare inter-artistică. Astfel, la realizarea dinamismului urmărit de concepția arhitectonică gotică sau barocă contribuie, în mare parte, sculptura. Nu este vorba numai de un adaos, ci de o efectivă penetrație sculpturală în însăși materia arhitecturii. Sculptura intră înlăuntrul blocului sau al lespedei, cărora le afînează structura compactă. Devenind, astfel, mai ușoară, materia poate absorbi sensul mișcării în acord cu respectivele concepții arhitectonice. Dimpotrivă, pietrei i se accentuează intrinseca proprietate a ponderii grele atunci cînd prezintă suprafețe netede, simple, neuvrajate, așa cum se surprinde încă de la edificiul egiptean, care își impune un caracter, am spune violent static. Extremele opuse ale acestui tip arhitectonic masiv, extreme identificate în stilul gotic sau în cel baroc, recurg la asociația pe care ne-o sugerează natura însăși, între lucrul ușor și cel mobil.

S-ar părea că am ilustrat suprema formă de interfuziune între arhitectură și sculptură, concentrate să exprime sensul mobilității. Și totuși, dinamismul veacului nostru, dezvoltat pe cu

totul alte baze, întrece goticul și barocul prin gradul de intensitate al acestei întrepătrunderi. Tehnica modernă a tracțiunii motorizate a contribuit să modifice în reprezentările noastre asocierea dintre lucrul ușor și cel mobil. Acum tocmai vehiculele grele, complicate, masive, ne trezesc intuiția unei superioare capacități a rapidității. Locomotiva are o viteză mai vertiginoasă decît bicicleta, așa cum și avioanele mari, transoceanice, străbat mai fulgerător spațiul decît elicopterele ușoare. La rîndul lor, asemenea vehicule, care, în parte, au furnizat unele inițiative și arhitecturii moderne (v. Le Corbusier, *Vers une architecture)* răstoarnă și complementul asociativ al vechilor noastre reprezentări. Liniile lor simple, corespunzătoare suprafețelor netede, sînt îmbinate în așa fel încît să nu se mai asocieze cu sensul clasic al împlîntării, ci, dimpotrivă, cu sugestia rapidității.

La această inversare în ordinea reprezentărilor am amintit pînă acum numai de contribuția tracțiunii motorizate. Ea nu constituie, însă, singurul agent al modificării urmărite de noi. Aci a mai contribuit și natura însăși, dar sub aspectele mai puțin frecvente ale mișcărilor ei explozive sau ale celor de prăbușire. Un vulcan în erupție lansează mai rapid pietrele mari și compacte decît fumul. În altă ordine și corpurile în cădere se precipită cu atît mai vertiginos cu cît sînt mai grele. De ce asemenea mișcări, reținute îndeosebi în aplicările fizicii, dar prea rar în orientarea curentă, atrag interesul mai mult decît altădată? Fiindcă mai-nainte ele apăreau ca fenomene de alienare sau de dezintegrare din ritmul pe care și-l asimilase omul. Acum, dimpotrivă, ele se află în acord cu sensul *rapidității* moderne.

Or, tocmai în trăirea acestei rapidități, care, cu ritmul ei vertiginos trece și peste stabilitatea oricăror delimitări, se poate identifica noua bază, mai directă, a interferenței dintre arhitectură și sculptură, la care se adaugă mai departe și asimilarea lor cu alte arte. În gotic și în baroc

spiritul sculptural intervine în cel arhitectonic, imprimîndu-i o relativă „volatilizare", numai după ce planul şi liniamentele ultimului din ele a fost constituit. În arhitectura şi în sculptura modernă însăşi rădăcinile lor apar comune, plecînd de la identica viziune conceptuală a rapidităţii în linii simple, viziune care, de astă dată, absoarbe în volumul ei şi intuiţia ponderii, a masivităţii puternice. Ele se contopesc acum nu consecutiv, ci germinal, prin unicul liant iniţial, recunoscut în precedentul vitezei moderne, vehiculată de corpuri grele.

Prin ce se destăinuie acest nou spirit, de exacerbare dinamică în arhitectura mai cu seamă a ultimelor decenii? În gotic şi în baroc sensul mişcării era *unidirecţional*. Primul stil amintit îşi dirija avîntul în înălţime, iar ultimul se îngroşa într-o progresivă dilatare laterală. Arhitectura modernă este, însă, adesea *pluridirecţională*, sugerînd, astfel, mişcarea explozivă şi, implicit, rapiditatea ei. Graţie posibilităţilor conferite de tehnica betonului, edificul se vede uneori structurat din combinaţii de elemente multiple şi divergent suprapuse sau din excrescenţe de volume geometrice, dirijate în cele mai diverse direcţii. Concepute astfel, *pluridirecţional*, liniile şi volumele simple nu mai aduc cu ele cucerirea echilibrului, ci dimpotrivă, tensiunea extremă. Am spune că ar încerca, pînă la ultima limită a rezistenţei, presiunea unui puternic propulsor lăuntric, ce-ar vrea parcă să le azvîrle în toate părţile, după ce le-ar fi şi provocat un început de dislocare. Edificul nu mai cuprinde sensul simplei mobilităţi, ci chiar indiciile directe ale *izbucnirii*. În al doilea rînd, la sugestia rapidităţii mai contribuie şi iluzia de prăbuşire. Se întîlnesc, bunăoară, imenşi stîlpi oblici, uneori atît de violent înclinaţi, încît par gata să cadă, antrenînd, prin aceasta, şi surparea întregii construcţii.

Or, tocmai trăsăturile ilustrate mai sus relevă cele mai surprinzătoare apropieri de unele exemplare ale sculpturii abstracte. Să ne gîndim numai la monumentul pe care în 1970 l-a executat sculp-

torul Fritz Wotruba la Mainz în amintirea lui Richard Wagner. Este o aglomerare de lespezi, tot *pluridirecțional* dirijate, cele mai multe din ele înclinate, și care se suprapun neregulat, rezemîndu-se, cu aparența provizoratului, una de alta. Ele alcătuiesc de asemenea un echilibru precar, parcă fixat momentan, mai înainte ca grupul să se prăbușească cu zgomot. Și în cazul arhitecturii și al sculpturii stă la bază, una și aceeași intuiție a *rapidității*, de unde se desprinde intantaneul din cursul unei viteze, sugerate în dezlănțuirea ei extremă prin iminența explodării sau a prăbușirii. Ceea ce le unește nu mai este o combinație sau o conlucrare a lor, venite din două părți, ci un unic resort dinamic, care declanșează aproape nediferențiate, alcătuirile lor.

Pe un plan imaginar ca motiv, dar real ca esență, o atare apropiere dintre arhitectură și sculptură se relevă izbitor într-o lucrare picturală din 1968, care închipuie un *Oraș întunecat*, lucrare datorită lui Fritz Mikesch și aflată la *Galeria Orășănească* din Hanovra. Aci blocurile arhitectonice ale orașului se confundă aproape total cu niște piese de sculptură abstractă. Este un ansamblu perfect geometric și totodată intens subversiv față de ordinea geometriei, în care componentele neliniștitor suprapuse sau repezite în ieșinduri irațională, exprimă o învălmășeală *pluridirecțională* de mișcări rapide, incongruente și neterminate. Dar constatarea poate merge mai departe, prelungindu-se de la *conținut* la *conținător*. Astfel, însăși această pictură abstractă — care folosește jocurile unor subtile valori de lumini și umbre asupra volumelor prezentate, pentru a le inocula potențe apăsător-demonice — prin apelarea la rigoarea riglei și a echerului, nu se deosebește cu nimic, ca factură, de schița unei proiecții arhitectonice sau sculpturale moderne. La baza creației picturale acționează un identic dinamism dezlănțuit, surprins în acel echilibru precar care rezultă din fixarea de moment a unei viteze în curs.

După cum se recunoaşte, exemplele invocate de noi au fost luate din cadrul abstracţionismului. Faptul coincide parţial cu însuşi obiectivul demonstraţiei noastre. Arta abstractă cuprinde două faze cu totul distincte, între care se deschide o ruptură sub raportul punctelor de plecare. La început ea se iveşte ca efect al unei psihoze, al unei nelinişti în faţa „haosului" naturalist modern, căutîndu-şi refugiul într-o relaţie de forme simplificate geometrice. Cu timpul, însă, odată cu acceleratul progres tehnic şi cu sensul *rapidităţii*, generat de acest progres, geometrismul devine schema însăşi a lumii din care arta abstractă a vrut să fugă. Faptul atrage după sine o deviere de o sută optzeci de grade în poziţia abstracţionismului faţă de mediul vieţii moderne. Fenomenul încetează a mai însemna o „închidere", aşa cum s-a spus în legătură cu Picasso din prima sa fază cubistă, urmînd să părăsească sediul iniţialei sale recluziuni „ascetice" cu tendinţe de singularizare. Arta pe care am numi-o mai curînd neoabstractă spre a o distinge de stadiul ei precedent, ocupă acum sfera unei circulaţii curente şi aproape oficializate. Ea îşi asumă funcţiunea de-a răsfrînge în esenţă chiar cîmpul dinamic, de marcată *rapiditate* al contingenţei moderne. Or, tocmai din această ultimă fază am cules şi exemplele noastre.

Ele nu pot fi dezintegrate din păienjenişul de forţe mecanice, care prefigurează atît structura cît şi caracterul funcţional al oraşului mare din zilele noastre. Rapiditatea relaţiilor din lăuntrul metropolei reclamă imperios şi cîmpul geometric, pe care urmează să se desfăşoare ritmul violent accelerat al unor asemenea relaţii. Arterele de circulaţie se deschid perfect liniare pentru a lega cît mai urgent două puncte depărtate. Ele se conexează paralel şi perpendicular, formînd unghiuri care închid parcele geometrice. Scările rulante în locurile aglomerate sau accesul rapid la nivelele superioare ale apartamentelor desfiinţează urcuşurile sau coborîşurile în linii frînte sau curbe, cu alte cuvinte tot ceea ce implică

ocol şi intîrziere. Oraşul nu mai derivă dintr-o transformare lentă a satului sau a tîrgului, ci dintr-o parafrazare imediată a uzinei, unde totul se desfăşoară pe bandă. Este tipul de intuiţii, care se oferă şi neo-abstracţionismului, indiferent dacă acesta îi răsfrînge artistic sensul cu un sentiment de aprobare sau de dezaprobare. În oricare din cazuri, cîmpul geometric al rapidităţii, cu folosirea liniei simplificate, destinată să lege cît mai grabnic două puncte, contaminează şi arta, chiar cînd ea vrea să caricaturizeze această realitate sau să-i accentueze atmosfera apăsătoare.

Baza dinamică a neo-abstracţionismului converge, aşa cum s-a văzut, către unul din aspectele moderne de interferenţă a artelor. Elementele mişcării contribuie pe două căi cu totul opuse la o fuziune inter-artistică. Una este a bogăţiei invadante, a abundenţei nestăvilite de componente şi detalii, ca în gotic şi baroc. Intuiţia de infinit multiplu, care nu poate cuprinde dintr-o dată obiectul în toată furnicarea sa de elemente, creează, prin percepţii treptate, efectul unei mişcări de creştere şi proliferare continuă. Masa migălos şi dens uvrajată este îndeobşte *mişcătoare*, dezvoltîndu-se într-un torenţial interschimb de vibraţii. Faptul se grefează pe amintita afînare a materiei grele, care capătă astfel aparenţa unei structuri mai uşoare, cu resurse de mobilitate. Dar sensul mişcării se mai imprimă în lucruri şi pe o cale cu totul opusă. Este alternativa reducţiei extreme, a simplificării elementelor geometrice la cîteva linii de forţă, dirijate către traiectoria rapidităţii. Sensul *pluridirecţional* al dinamicii explozive, la care se adaugă şi propulsia prăbuşirii, contribuie, printre multe altele, la realizarea acestui obiectiv. De astă dată diferitele arte nu se mai împletesc lent, pe calea unor componente multiple, ci se sudează rapid în unica traiectorie a vitezei.

Aşadar, dinamismul tehnic al veacului nostru este şi el un agent important de fuziune inter-artistică. Am stabilit că ingerinţele tehnicii acţionează aci atît direct cît şi indirect. În primul

caz, ele dinamizează sau imprimă o efectivă mişcare unor arte „statice", aşa cum am înregistrat, bunăoară, în speţa picturii cinetice, care asimilează o artă a expoziţiei cu una a spectacolului. În al doilea caz, al acţiunii tehnice indirecte, aceasta imprimă doar sensul mişcării sau, mai precis al rapidităţii, strîngînd mai multe domenii artistice deodată şi reducîndu-le la numitorul comun al fluxului ei dezlănţuit.

În sfîrşit, pe lîngă cele două esenţiale puncte de plecare expuse pînă acum, adică accentul situat asupra *creaţiei* iniţiale şi acţiunea *dinamismului* modern, la volumul fuziunilor interartistice din veacul nostru mai contribuie şi un alt fenomen. Este vorba de o generală tendinţă interpenetrantă atît în domeniul cunoaşterii cît şi al orientărilor operaţionale, tendinţă care cuprinde în ansamblul ei şi artele. Acestea nu fac decît să se integreze în *polignosa* şi în *politehnica* actualităţii. Aci putem distinge două trepte succesive, care indică itinerariul către o întrepătrundere a artelor. Mai întîi, dominînd ca principiu o interpenetrare a cunoştinţelor şi a ramurilor de activitate originar distincte şi separate, se întîmplă ca ştiinţa să intre consecutiv, cu aceleaşi criterii nediferenţiate, în mai multe domenii artistice. În al doilea rînd, pe baza acestei comune pîrghii ştiinţifice, artele ajung să-şi comunice şi să treacă de la una la alta. Aceleaşi forme de aplicare şi aceleaşi operaţii ale ştiinţei perforează şi străbat pereţii despărţitori dintre diferite registre artistice, provocînd mari deschideri între ele.

Un exemplu din cele mai răsunătoare ne oferă însuşi Brâncuşi, a cărui operă a început încă demult să fie privită de unii specialişti sub aspectul strict al matematicii şi al tehnologiei materialelor implicate într-însa. În această privinţă Petru Comarnescu afirmă că marele artist a ajuns „la geometria şi matematica celor mai înaintate şi îndrăzneţe tehnologii, depăşindu-şi, ca şi Leonardo da Vinci, vremea, şi aceasta nu

într-o epocă de lente progrese, ci în secolul unei miraculoase revoluții a tehnicii". Asemenea reflecții vibrante sînt inspirate de vestita *Pasăre în spațiu* din 1919, aflată la Muzeul de Artă Modernă din New York.

Dar elementele propulsoare ale Științei, care pot fi descoperite și în atîtea alte creații ale sale, au contribuit substanțial la acea trecere aproape nesimțită a lui Brâncuși de la o artă la alta. Astfel, tot Petru Comarnescu adaugă următoarele observații: „În morfologia operei sale, sculptura uneori trece în arhitectură, Brâncuși anticipînd desființarea barierelor dintre diferitele arte; templul pentru Indor era operă de arhitect ca și de sculptor, iar la fel este și ansamblul de la Tîrgu-Jiu (stîlpii-cariatide ale *Porții Sărutului*, *Coloana fără sfîrșit*)". Ba mai mult, unele mărturisiri ale artistului, adresate sculptoriței Irina Codreanu ne amintesc de acea extinsă contopire pe plan global între sculptură și arhitectură, pe care am surprins-o în *Orașul întunecat* al lui Frizt Mikesch. Totuși coordonatele contopirii sînt aci fundamental altele. Ele nu mai au ca punct de plecare acel dinamism incongruent din viziunea lui Mikesch, și nici apăsătoarea lui atmosfera de oraș *întunecat*. Dimpotrivă, în gîndirea artistului român totul apare luminos și întemeiat pe calmul echilibru al calculului științific. „Brâncuși" deslușește mai departe Petru Comarnescu „vedea unele locuințe ale viitorului în felul coloanei de la Tîrgu-Jiu, gîndite și ca locuințe-bloc, în care locatarii să se bucure cît mai mult de lumină și aer, să fie mai aproape de cer" (v. Petru Comarnescu, *Brâncuși*). Deși el n-a ajuns să-și pună în fapt această viziune, ea cuprinde totuși unele din cele mai îndrăznețe și mai avîntate proiecte pe care ideea trecerii de la o artă la alta — idee sprijinită pe operațiile științei — le-a trezit în mintea unui artist al veacului nostru.

Un alt exemplu strălucit ne oferă, în ultimele două decenii , muzicianul grec Ianis Xenakis, născut de asemenea în țara noastră, la Brăila.

El va ilustra mai tîrziu muzica *stohastică*, bazată adică pe legile de calcul al probabilităţilor, cu ajutorul ordonatoarelor, al maşinilor de calculat. Inginer şi arhitect la origine, o vreme asistent al lui Le Corbusier (v. Daniel Charles, *La pensée de Xenakis*, 1970), acest mare muzician ne interesează în momentul de faţă mai cu seamă prin prima sa compoziţie, *Metastasis* (1953—54), concepută pentru 61 de instrumente. Din toată masa de coarde a orchestrei el utilizează sistematic acei *glissandi*, ale căror „pante" sînt calculate individual. „Aceşti *glissandi*" explică Xenakis „creează spaţii sonore de evoluţie continuă, comparabile cu suprafeţele şi volumele reglate". Pe baza exactă a aceloraşi calcule, marea piesă orchestrală a fost direct transpusă după cîţiva ani în arhitectură. O nemijlocită copie a lui *Metastatis* în alt limbaj de artă devine pentru compozitorul-arhitect edificiul *Pavilionului Philipps* la expoziţia de la Bruxelles din 1958. Dar dacă privim antecedentele, pe care încă nu le-am prezentat, vedem că şi această operaţie este, cel puţin parţial, expresia unui proces reversibil. Astfel, compoziţia muzicală *Metastasis*, în spaţiile ei „comparabile cu suprafeţele şi volumele reglate", compoziţie metamorfozată mai tîrziu în creaţie arhitectonică, provine şi ea, la rîndul său, dintr-o iniţială experienţă a arhitecturii. Mai precis, ea derivă de la combinaţiile de componente în „progresii geometrice", la care a făcut apel artistul cu cîţiva ani mai înainte, desenînd faţadele mînăstirii Tourette de lîngă Lyon. Există, după cum se vede, o continuă reacţiune înlănţuită în trecerea de la o artă la alta, pe baza fondului comun dat de calculele ştiinţei, care străbat liber — înainte şi înapoi — prin pereţii despărţitori dintre diferite domenii artistice.

Tot în legătură cu Xenakis mai putem semnala încă o contribuţie în ceea ce ne priveşte. Într-una din creaţiile sale muzicale de mai tîrziu, din perioada sa „electro-magnetică" (1957—1962), şi anume în *Bohor*, compozitorul exploatează *ste-*

reofonia în acelaşi sens ca şi arta filmică, cu obiectivul identic de sensibilizare şi îmbogăţire a calităţilor sonore. Se ajunge astfel, şi pe această ultimă cale privită de noi, la mai multe deschideri în cuprinsul imens al interferenţelor artistice din vremea noastră.

După cum s-a putut recunoaşte, secolul XX, pe lîngă faptul de-a cumula şi de a conjuga în noi combinaţii experienţele interfuziunilor artistice din toate timpurile — pînă şi pe cele din perioadele clasice, cînd tendinţa acestor întreprinderi se vedea mult inhibată — adaugă şi propriile contribuţii, nici măcar bănuite în alte epoci. Procesul se dirijează către o extindere şi proliferare continuă. Prin aceasta n-am spus, însă, nimic nou, ci ne-am mărginit numai să rezumăm ceea ce reieşea, dealtfel, din tot cursul expunerii noastre. Într-însa am căutat doar să identificăm şi să distingem diferitele unghiuri şi aspecte legate de ampla interferenţă a artelor din secolul XX. Mai rămîne, însă, să vedem şi cum poate fi apreciat acest fenomen sub raport atît estetic, cît şi mai larg uman.

În principiu, cînd graniţele dintre arte devin rigide şi formale, distrugînd astfel conţinuturile vii pe care le păzesc, şi substituindu-se lor, o slăbire a strînsorii se arată a fi totdeauna salutară. Ea permite o liberă respiraţie creaţiei artistice, înăbuşită sub duritatea interdicţiilor şi a tiparelor delimitate, devenite convenţii nu numai gratuite, ci şi apăsătoare. Adesea îndrăzneala se suprapune aci cu genialitatea, care se revendică pe sine. Pînă unde, însă, merge o atare tendinţă? Către ce anume se îndreaptă ea? Mai poate urma de aci o întreagă serie de întrebări tulburătoare. Dacă plecăm mai de departe, de la un cerc mai cuprinzător, ne dăm seama că fără o distincţie între noţiuni, nu mai este posibilă gîndirea. Tot aşa, fără o minimă distincţie în cuprinsul relaţiilor artistice, ajunge şi arta la preparate tot mai subţiri şi mai diluate. Ne întîmpină, cu alte cuvinte, o dificultate contrarie

celei date de spiritul rigidității formale, dar nu mai puțin gravă decît aceea. Unei arte prea uscate i se opune, în acest caz, o artă, am spune, prea lichidă, prea apoasă. Idealul este, desigur, o creație plină de sevă, dar cu condiția ca această sevă să circule în artere și fibre solide. Dacă totul se desface și se dizolvă, nu se mai poate închega nimic valabil.

Am prezentat astfel și alternativa fructuoasă și pe cea dăunătoare, care pot să rezulte din interferența artelor. Totul depinde de obiectul, de condiția, de momentul, de oportunitatea, de necesitatea, de gradul și de dozajul incluse variabil în acest fenomen. Privit prin unghiul unor asemenea indicii, peisajul artistic de astăzi prezintă pronunțate denivelări, arătîndu-se cu totul inegal. În multe cazuri tendința de desființare a limitelor dintre arte atinge efectele cele mai pozitive, deschizînd marilor spirite creatoare orizonturi neașteptate, așa cum am și înregistrat adesea în expunerea noastră. Există, însă, și alte cazuri, tot atît de numeroase, în care această tendință și-a depășit mandatul. Ea merge către excesul facilității, al superficialității, al scontării pe senzația fără acoperire a „noului", ba chiar către formularea unui drept al *anti-talentului* și al *anti-artei*. Desființarea *granițelor* se extinde, în asemenea cazuri, pînă la desființarea *structurilor*, și de aci pînă la aroganta disprețuire a valorilor. Proliferînd, această tendință excesivă amenință arta cu naufragiul nihilist și anarhic.

Situația reclamă o integrală atitudine defensivă, extinsă și dincolo de planul amenințat, fiindcă de fapt nu numai acesta se află în primejdie. S-ar cere, în consecință, ca însuși registrul pozitiv și incontestabil valoros al creațiilor interpenetrante din veacul nostru să experimenteze un moment retractil, de consolidare. Fecundate una prin alta, contopite în sinteze inedite, cu resurse de transformare continuă, artele au nevoie să înscrie, pe această avalanșă

de cuceriri, noi *opriri*, şi noi *distincţii* între ele, distincţii desigur vii, îmbogăţite, lipsite de rigiditate formală. Am adăugat ultimele precizări pentru a nu se confunda o nevoie reală a întregului volum artistic de astăzi cu un pretext personal al nostru de a insinua postulate clasice în sensul întoarcerii necritice la trecut. Indiferent de ceea ce am dori, noi ştim că multitudinea „deschiderilor" din secolul XX este incompatibilă cu noţiunea de clasicism, care implică o viziune de „forme închise". Sîntem departe de a susţine instaurarea unei categorii care nu exprimă sau nu exprimă *încă* spiritul epocii. Ceea ce, însă, se poate adapta perfect necesităţii actuale a artelor este nu un *clasicism* efectiv, ci doar o *clasicizare* a formelor pozitive existente, în accepţia consolidării şi disciplinării lor. Pentru aceasta se cere, însă, fie şi cu titlu provizoriu, o atenuare a avîntului nestăvilit luat de interferenţa dintre domenii artistice distincte.

EXPRESIONISM ȘI ESENȚĂ DRAMATICĂ

Se cunosc numeroasele cazuri cînd atîția din marii artiști figurativi ai trecutului și-au dovedit și incontestabile capacități de literați. În Renaștere, un Michelangelo, un Leonardo, un Leon Battista Alberti, un Benvenuto Cellini, un Dürer, în romantism un Blake, un Hoffmann, un Caspar David Friedrich, un Delacroix, în alte epoci alții, ilustrează cu prisosință acest fapt. Ar fi poate interesant să identificăm și diferitele lor căi de orientare literară. Aci, însă, nu putem face o selecție privilegiată, deoarece întîmpinăm o varietate imensă de genuri și subgenuri, varietate care merge de la poezia lirică pînă la roman și la notația cu caracter intim. Pe această cale nu reiese, în consecință, nici o specifică trăsătură dominantă. De aceea, poate că un caracter comun al lor ca literați s-ar preciza mai curînd tocmai din ceea ce lipsește în ansamblul atît de variat al respectivelor forme și genuri literare, pe care ei le-au ilustrat.

Aci, într-adevăr, putem găsi un punct convergent între toți. Este absența genului dramatic. Locul gol lăsat de acest gen nu ni se pare că poate fi interpretat ca o simplă coincidență a lacunei la toți artiștii figurativi în discuție. Drama este poate singurul gen literar cu legi de o specializare strictă, ca și artele bazate pe o cunoștință tehnică a materialelor concrete ce se cer mînuite. De aceea dramaturgia se arată a fi și singura

care exclude amatorismul, reclamînd sacrificiul unei dedicații absorbante. Marii artiști figurativi, pentru care creația literară era doar o activitate mărginașă, nu se mai puteau, deci, cufunda într-un domeniu străin, la fel de acaparant ca și preocuparea lor centrală. Această explicație, care rămîne foarte incompletă, și asupra căreia vor mai reveni, nu constituie, pentru moment, esențialul, ci doar un prim punct de reper.

Iată însă, că, după secole întregi, concluzia de mai sus se vede contrazisă pentru prima dată, abia în veacul nostru, de către artiștii expresioniști. Un sculptor ca Ernst Barlach sau un pictor și sculptor ca Hans Arp erau și dramaturgi. Faptul nu se explică decît prin aceea că, tot pentru prima dată, în expresionism, artele figurative și drama încetează de-a se mai constitui ca două domenii radical distincte, și că în exigențele lor, la fel de acaparante, se ivesc acum esențiale puncte comune, care dirijează mai spontan și mai direct translația de la un registru de creație la altul. Surprinderea unei asemenea afinități, cu totul inedite, presupune, însă, altceva, cu mult mai semnificativ, și anume o schimbare intervenită în însăși esența artei. Pînă la o atare concluzie nu știm încă să se fi ajuns, deși s-a stabilit aderența artelor figurative cu teatrul și drama, ca manifestări prin excelență ale expresionismului, constatate chiar de la paralelismul aproape organic al precursorilor, Strindberg și Munch.

Pentru ceea ce urmărim ar fi necesară, în prealabil, o limpezire a noțiunii de trăire dramatică sau, mai precis, tragică, ajunsă, mai cu seamă în veacul nostru, și obiect al speculației filozofice. Fenomenul pare a se preciza prin contrastul cu ceea ce am numi trăirea lirică. Credem că distincția pleacă de la o anumită geografie lăuntrică a omului. Liricul se situează invariabil în miezul ființei, de care s-a luat deplină cunoștință, gravitînd totdeauna în jurul unui nucleu central al său. Trăirea dramatică, dimpotrivă, n-am spune că se stabilește, în condiții normale, la

extremitățile sau la periferia conștiinței, fiindcă atunci ar rămîne nesemnificativă. Ea se fixează acolo numai cînd centrul de existență al omului, focarul său interior, se deplasează la extreme, la frontieră, la întîlnirea încordată cu altceva ostil, adesea cu moartea, pentru a se apăra. Orice filozofie a tragicului este implicit o filozofie a experienței-limită, în sensul, însă, nu numai de experiență, ci și de regiune limitrofă, de muche, de margine către abis, unde are ea loc. Unul din cele mai tipice resorturi ale acestei deplasări înspre granița ființei este *frica.* Locuțiunea populară stîrnită de emoția spaimei, *mi-a sărit inima din loc*, sugerează cum nu se poate mai convingător senzația unei asemenea translații a centrului vital din sediul său legitim către frontieră. De aceea frica devine, prin însăși componența sa emotivă, un propulsor dramatic. De la trăirea tragică ea pătrunde, inofensiv sublimată, pînă în conștiința spectatorului tragediei ca artă, care, după Aristotel, se purifică nu numai prin milă, ci și prin *teamă.*

Expresia, însă, directă a acestui tip de violență a emoțiilor-exista de la primele începuturi sau, mai bine-zis, îndeosebi pe atunci, ceea ce observase Vico în *Scienza Nuova* încă de acum două veacuri și jumătate. Așa, bunăoară, vechile formule magice, de îndepărtare a spiritelor vrăjmașe și amenințătoare, aparțin numai formal unui lirism colectiv, singurul gen ce se putea identifica în acea vreme. În fond, însă, avînd la bază resortul fricii disperate, aceste formule nu sînt decît replici detașate dintr-un dialog de dramă, unde numai unul din personaje — cel terorizat și aflat în panică defensivă — își face apariția și vorbește. Celălalt, numai presupus ca existent, rămîne nevăzut și neauzit în culise, așa cum se și întîmplă efectiv în unele piese de mare tensiune, din veacul nostru, de la O'Neill la Beckett. Tot atît de adesea, această replică a spaimei se vede dată nu pe calea cuvîntului, ci a îmbinării de linii și de suprafețe din artele figurative, opuse, ca obstacole simbolic-mate-

riale, în calea inamicului. Afinitatea dintre teatru și formele artistice produse de lucrarea plăsmuitoare a mîinilor își află una din străvechile sale origini în germenele aceleași trăiri intens dramatice, cînd omul nu se pătrunsese încă pe sine — așa cum nu pătrunsese nici tainele naturii exterioare — ci se afla numai la marginea sa, cunoscîndu-se doar din manifestările unei experiențe-limită. În amîndouă registrele va domni deopotrivă comunul substrat dramatic.

Arta începuturilor, fie a cuvîntului fie a figurilor, nu este, deci, *lirică*, așa cum a vrut Croce să demonstreze acest fenomen în totalitatea sa absolută. Vederea crociană poate fi valabilă numai în cadrul demult constituit al unei evoluții artistice. Numai în asemenea condiții favorabile omul are la dispoziție răgazul precum și toate posibilitățile să se cunoască efectiv, să pătrundă pînă la centrul ființei sale și, în consecință, să facă a rezulta arta ca rod al unei vocații speciale și ireductibile, venite dinlăuntru, ca un îndemn interior de-a se exprima pe sine. În împrejurările de acest fel, chiar și creațiile dramatice evoluate, odată ce îl exprimă pe dramaturg în înclinațiile și în natura sa cea mai intimă, își pot revendica acea esență *lirică* în sensul gîndit de Croce.

Pentru arta anumitor faze ale începuturilor ipoteza crociană încetează, însă, a mai fi valabilă. Asemenea creații nu mai provin dintr-un îndemn lăuntric, din însuși focarul ființei, ci dintr-o situație exterioară, dintr-o urgență constrîngătoare care stîrnește alarma. Deși dezvoltată în albia unui lirism colectiv, esența artei, în cazul de față, nu mai poate fi lirică, fiindcă omul n-a ajuns încă să ia act integral de sine, și să se situeze pe propriul ax. Prin frică nu poți descoperi centrul ființei tale, ci numai limitele sale, vecine cu abisul, acolo unde ți s-a mutat întreaga pondere existențială. Arta, în aceste condiții, nu mă mai poate exprima pe mine, în volumul meu interior, cu simțurile, cu dorințele, cu aspirațiile mele ireductibile, care, depășite de pe planul lor practic,

psihologic, se încheagă în acea *intuiție* concepută de Croce, intuiție pe care esteticianul o identifică cu expresia. Vederea crociană, atît de intransigentă și neconcesivă în această privință, suferă aci un eșec. Iată că există și artă care nu mai înseamnă *intuiție-expresie*, ci *voință*, inițiativă voită. Este tocmai ceea ce ilustrează amintita fază a începuturilor. În acele împrejurări, dominată de obsesia spaimei, arta devine *voință*, singura facultate superioară activă în om — voința de-a mai trăi, ca răspuns imediat la o altă presupusă voință, aceea de a-l distruge. Într-un asemenea context existențial, esența ei nu mai poate fi lirică, ci dramatică.

Coborînd, sub aspectul de față, către ultimii ani ai veacului trecut, ne apare extrem de interesantă, pentru acest timp, concomitența opusă a lui Croce și a lui Alois Riegl. Primul din ei debutase pe atunci cu vederea sa asupra artei ca *intuiție*, de unde a derivat apoi concepția *lirismului* integral. Cu puțin înainte, însă, cel de-al doilea deschisese o altă perspectivă pentru înțelegerea fenomenului artistic. El își și formulase concepția despre artă ca *voință* sau, mai precis, ca efect al unei *voințe de artă (das Kunstwollen)*. Prin aceasta Riegl anunța și pregătea cuprinderea unui întreg filon de esență *dramatică*, am spune chiar tragică, din contribuția artistică a veacului nostru.

Faptul se cere cu deosebire subliniat, fiindcă existența unui asemenea filon poate deslușì mai multe întrebări conexe la actuala noastră preocupare. Mai întîi, cum se face că gînditorul Croce, unul din cei mai de seamă esteticieni ai veacului nostru, s-a dovedit de o funciară incompetență în receptarea valorilor artistice tocmai din acest veac, valori respinse aproape global de el? Capacitatea sa critică, în tot ceea ce cuprindea ea mai subtil, s-a oprit numai la trecut. Explicația stă în contrarierea de-a nu fi găsit în atîtea opere reprezentative ale veacului nostru acea esență *lirică*, absolutizată de gîndirea sa în interpretarea artei, ci o altă esență, cea *drama-*

tică, față de care filozoful n-a mai avut înțelegere.

A doua întrebare este, de fapt, o revenire la discuția inițială. Cum se explică evitarea dramei în încercările literare ale marilor artiști figurativi din trecut, avînd în vedere că unii din ei, ca Michelangelo, Benvenuto Cellini, Dürer sau Blake, erau naturi turmentate, de tipul celor pe care le numim *dramatice*? Răspunsul se asociază aci cu o distincție, pe care o credem necesară. Nu este totuna răscolirea dramatică cu esența dramatică, raportate amîndouă la artă. Prima poate avea loc și în miezul ființei mele, pe cînd cealaltă numai la o margine a mea, unde anumite împrejurări, pe care le-am mai discutat, mă constrîng să-mi strămut întreaga pondere existențială. Or, toți acei artiști-literați din trecut își dezlănțuiau tumultul și frămîntarea cu titlu de valori pur interioare, ce-i exprimau pe ei integral, în calitate de exponenți evoluați ai unei arte de esență *lirică* în sensul crocian. Pe de altă parte, încercările lor literare se reduceau, sub masca diferitelor genuri utilizate, la un fel de confesiuni sau de întregiri explicative, privitoare la persoana și la creația respectivă. Drama le-ar fi cerut un laborios proces de obiectivare de la centrul lor liric la o margine dramatică, unde trebuiau să-și proiecteze personajele. Pentru conținutul literaturii lor, ei nici nu aveau nevoie de așa ceva, și nici nu dispuneau de răgazul unei dedicații speciale, la care numai dramaturgii, să le spunem profesioniști, se angajau. Toate celelalte genuri literare le apăreau mai puțin străine, mai omogene cu esența lirică a creației lor figurative. Iar dacă abia în veacul nostru unii artiști expresioniști au fost, în sfîrșit, și dramaturgi, faptul a devenit posibil numai prin intervenția unei punți inedite între cele două activități, printr-o fundamentală mutație de accent, care nu mai făcea necesar nici un proces de obiectivare, deoarece existența dramatică, tragică, se și afla cu anticipație chiar în registrul principal al ființei și al artei lor.

Ultimele probleme discutate n-au avut decît un caracter auxiliar, de întărire ilustrativă, la ceea ce reieşise încă dinainte. Într-un fel sau altul ele au exemplificat acelaşi obiectiv final, anume că o parte din fenomenele artistice ale veacului nostru, în frunte cu expresionismul, şi-au substituit esenţa *lirică* privită ca perenă de Croce, într-una *dramatică*. Este momentul, de aceea, să mergem mai departe printr-o nouă întrebare, situată de astă dată direct pe axul unei înaintări în discuţie. Cum deslusim, aşadar, faptul că pe de o parte esenţa dramatică a artei ar fi o expresie a începuturilor, propulsate de frică, iar pe de altă parte o atribuim tocmai unui filon artistic atît de recent, aparţinînd chiar veacului nostru, filon anunţat prin acea *voinţă de artă (das Kunstwollen)* a lui Alois Riegl? Explicaţia va fi dată implicit de către cel ce a dus mai departe ideile lui Riegl, şi anume Wilhelm Worringer. Epocala lucrare a acestuia din 1908, *Abstracktion und Einfühlung* (Abstracţie şi intropatie) constituie terenul de conjuncţie între termenii relaţiei urmărite de noi. Această carte, care avea ca obiect analiza genetică şi fenomenologică a unui anumit tip din arta începuturilor, s-a rînduit totodată şi printre primele stimulente — bazate pe gîndire şi erudiţie revelatoare — ale mişcărilor avangardiste, mai cu seamă ale expresionismului. Apărînd în intervalul dintre 1905 şi 1910, lucrarea se situează tocmai în mijlocul perioadei dintre constituirea grupărilor expresioniste şi oficializarea acestei mişcări prin începutul unei vaste difuzări a ideologiei sale.

S-a vorbit mult despre influenţa acestei cărţi asupra avangardismului sub aspectul implicitului abstracţionism, aflat în atîtea din variantele sale. Ea a contribuit îndeosebi la întărirea teoretică a expresionismului care, primul, a luat contact cu această lucrare, şi de al cărui fenomen incipient fusese şi Worringer informat. Deoarece faptele sînt înregistrate şi comentate, nu vom mai interveni decît cu unele observaţii stricte.

Am avea astfel de obiectat că s-a pedalat prea stăruitor pe aspectele exclusiv formale ale unei atari înrîuriri. Chiar dacă s-a pătruns şi ceva mai adînc, punctul detectării s-a oprit numai la acea *Kunstwollen*, identificîndu-se, prin aceasta, caracterul *voit*, deliberat, al abstracţionismului. Care ar fi, însă mobilul ontologic al acestei optări pentru formula abstractă sau numai abstractizantă, nu s-a deslușit îndeajuns. Or, un atare mobil este de natură pronunţat *dramatică*, ceea ce explică şi esenţa artelor figurative mai cu seamă în expresionism, curentul care a avut cea mai directă aderenţă cu linia Riegl-Worringer.

Acesta din urmă, în amintita sa lucrare, *Abstraktion und Einfühlung*, dezvoltă ideea după care omul începuturilor ar fi deschis ochii în mijlocul unei naturi impenetrabile, necunoscute, ostile, pline de curse şi de primejdii ce-l pîndeau perfid la tot pasul. Şi atunci, prima sa reacţiune se exprimă prin neliniştea continuă, prin spaima cumplită de acest vrăjmaş mediu natural, din care nu se putea sustrage. Ca atare, intervine „voinţa de artă" (*das Kunstwollen*), singurul mijloc de a se refugia din complicatul şi primejdiosul haos al naturii în simplitatea formelor abstracte ce caracterizează creaţiile figurative ale acelor începuturi. Numai într-o etapă următoare, cînd omul se împrieteneşte cu ambianţa naturală, şi o pătrunde, arta capătă un caracter organic, imitativ, mai realist, urmărind, prin simpatie, să reproducă aspectele unui mediu acum îndrăgit şi familiar. Astfel, în raport cu receptacolul naturii, unde se află complet absorbit, vechea dispoziţie amară, *dramatică*, a fiinţei umane se îndulceşte şi devine lirică. Prin intermediul acelorași coordonate stihiale, însă văzute altfel, omul își găsește propriul centru şi ax de echilibru, care mai-nainte se deplasaseră într-o deviere de nerecunoscut către marginile ameninţate.

Dar şi arta expresionistă — prima ca anticipare germinativă dintre mişcările avangardiste, dacă avem în vedere că atît ideea acelor *drömspele* ale lui Strindberg cît şi vestitul *Ţipăt* al lui

Munch datează încă din veacul trecut — pleacă deopotrivă de la o deliberată „voință de artă", pe care a produs-o obsesia spaimei. Iar pe plan artistic, acest efect de natură violent dramatică, stimulează în primul rînd — ca și în faza începuturilor — artele figurative, cele mai compatibile cu ideea de reducție geometrică și, totodată, de cerc magic al refugiului și apărării. Dar în același timp favorizează și drama, care nu exista în perioada începuturilor decît ca spectacol ritual de dansuri magice, și de al cărui lung trecut, constituit ca gen artistic, profită veacul nostru pentru a folosi, în cadrul unei adecvări perfecte, cel mai legitim registru artistic al spaimei.

Totuși, nucleul problemei încă nu s-a luminat. De ce această coincidență, de ce același mobil al spaimei la două perioade atît de depărtate? De ce, în fond, apelul atît de frecvent al mișcărilor „înnoitoare" din veacul nostru tocmai la forme artistice primitive cu caracter abstracționist, îndeosebi expresionist? Desigur că acest apel nu este simplul efect al unui capriciu sau al unei mode, ci al unei reale necesități lăuntrice, care-și caută modele artistice, dinainte existente, pentru propriile conținuturi de trăire. Faptul provine dintr-un concurs de împrejurări ce a adus — cel puțin parțial — schimbarea tradiționalei esențe lirice a artei într-una dramatică.

În cazul de față dominanta abstractă în artă nu o mai precedă pe cea organică, așa cum rezultă din vederile lui Worringer asupra începuturilor, ci îi succede. De fapt, raportarea nici nu se mai aplică la aceeași realitate, ci la o alta, cu forme evolutive opuse. Pe cînd adică natura urmează calea firească de la haos la cosmos, aglomerarea umană a orașului trece, dimpotrivă, de la o structură ordonată către labirintul marii metropole moderne, de tipul celei standardizate pe la sfîrșitul veacului al XIX-lea. Precedentul echilibru urban se schimbă astfel într-un Moloh tehnico-industrial, bancar și militar — agresiv și perfid sub toate aceste aspecte — cu forme și instituții tot mai complicate, mai încîlcite și mai

haotice, care complesesc conştiinţa de libertate şi spaţiul de orientare al fiinţei umane. Întregul ansamblu îl face pe om să se simtă descumpănit într-o atmosferă primejdioasă, de difuză ameninţare şi de iminent cataclism. O asemenea simţire nu s-a dovedit înşelătoare — aşa cum nu era nici aceea a instinctului anxios în ambianţa nesigură a junglelor şi pădurilor primordiale — deoarece în acest tip haotic de metropolă s-au zămislit monştrii celor două războaie mondiale, precum şi alte calamităţi care au înfricoşat omenirea în veacul nostru.

Primul care a întrevăzut parţial o asemenea analogie între extreme — adică între perioada începuturilor şi primele decenii ale secolului XX — a fost un eseist marxist de geniu, Walter Benjamin. În pătrunzătorul său eseu despre Kafka *(Franz Kafka)*, Benjamin surprinde asemănarea între haosul oraşului mare — mai cu seamă sub cunoscutul aspect al încurcatelor labirinturi birocratice, fără nici o ieşire posibilă — şi natura începuturilor, văzută ca un conglomerat de mlaştini putrede, de scorburi şi liane nepătrunse. Dar pe cînd eroul kafkian intră naiv şi neavizat — aproape lipsit de instinct — într-o lume atît de neînţeleasă, artistul expresionist simte intens că se află în mijlocul unui angrenaj iraţional, demonic, strivitor, de unde nu poate să scape. Şi atunci, reacţiunea sa firească, dramatică, nu mai este aceea de a vorbi şi convinge logic, într-un absurd contratimp, ci de a ţipa şi a se apăra. Ca şi artistul începuturilor, expresionistul reproduce, în palpitaţia ei vie, obsesia spaimei sale de coşmar, dar tot atît de spontan caută să o şi *închidă*, adică să o schematizeze şi să o geometrizeze, pentru a o include într-o ordine simplificatoare. Aşa apare, încă de pe la sfîrşitul veacului trecut, *Ţipătul* figurativ al lui Munch, paralel cu „ţipătul" dramatic al „Necunoscutului" din drama lui Strindberg *Drumul Damascului*, izbucnire cu care se trezeşte din acel vis „de o terifiantă realitate", ce i-a revelat secreta faţă hidoasă a lumii.

Așa se explică asocierea strînsă — cum n-a mai existat niciodată la un asemenea grad — între fenomenul figurativ și cel dramatic în expresionism. Și tot așa se deslușește că, de la arta abstractă, nu s-a mai întîlnit cu o atît de frenetică intensitate propulsorul spaimei ca în mișcarea expresionistă, una din primele care promovează trăsăturile abreviate ale abstracționismului modern. Cu privire la acest din urmă fenomen, ideea a devenit de multă vreme notorie. Nu mai departe decît mărturia din documentata lucrare a lui Dan Grigorescu, dedicată expresionismului, unde găsim invariabil aceleași observații, raportate la cele mai reprezentative figuri ale mișcării, bunăoară la Alfred Kubin („vine dintr-o lume a spaimei"), la Paul Nolde („viața înseamnă osîndă, teroare"), la Max Beckman („momentul în care se ivește spaima morții"... funcțiunea urîtului „de a crea spaima"), la Otto Dix („privirile îngrozite"). Aproape pretutindeni se sugerează sau se subliniază direct prezența acestui afect covîrșitor.

O adevărată culme, în această privință, ne pare că reprezintă una din capodoperele lui Ernst Barlach, adică tocmai ale unui mare artist expresionist, care s-a ilustrat și ca dramaturg. Este vorba de grupul sculptural intitulat direct *Spaima*. Cele două viguroase și masive personaje masculine, strînse unul de altul, se apleacă violent din spate, într-o unică mișcare instantanee, ca în fața unui pericol mortal atît de fulgerător încît nu mai poate fi evitat prin fugă, pericol care, în speță, vine de undeva de sus, direcție ce atrage înnebunitor privirile lor disperate. Această extremă abatere a trupurilor, prin situarea lor încordată, din firescul ax vertical într-un ax oblic, violent înclinat, pînă aproape de căderea ce nu mai poate fi împiedicată multă vreme de pîrghia picioarelor înțepenite pe pămînt, demonstrează genial, pe calea unei proiectări totodată directe și simbolice, acea mutație pe care o săvîrșește spaima în geografia lăuntrică a omului. Este elocventă deplasarea ponderei

existențiale de la centrul ființei către ultima ei margine posibilă, ceea ce relevă substituirea trăirii *lirice* printr-una *dramatică*, aceea a experienței-limită.

Un identic conținut existențial cuprinde și drama expresionistă. Despre prima piesă a lui Brecht, *Trommeln in der Nacht* (Tobe în noapte — 1919), cînd dramaturgul se afla integrat plenar în aria expresionismului, Herbert Ihering scrie în 1922 următoarele: „În nervii săi, în sîngele său, Brecht este pătruns de groaza timpului. Această groază plutește ca un aer șters și ca o lumină eclipsată în jurul oamenilor și al spațiilor". Sediul spaimei se recunoaște, deci, în *nervi* și în *sînge*, adică, într-o regiune mărginașă, materială, organică, acolo unde s-a mutat și conștiința din centrul ei impalpabil, care rămîne gol. Acest fenomen va fi comun, ca esență, aproape întregului teatru expresionist. O realizare aproape simbolică prin radicalismul unic al mijloacelor la care apelează, va fi drama lui Hasenelever, *Die Menschheit* (Omenirea), tocmai a acelui Hasenelever, pe care *disperatele* împrejurări politice îl vor duce curînd la sinucidere. Nu numai că toate replicele piesei, fără nici o excepție, cuprind doar un singur cuvînt, dar și acesta se vede invariabil selectat din repertoriul lexic unisilabic. Urmat mereu de semnul exclamării, el își relevă exclusiva funcțiune interjecțională printr-o neîntreruptă serie de explozii de la un capăt la altul al dramei. Este unul și același — trecut vijelios din gură în gură — țipătul de spaimă și de deznădejde al omenirii, care-și simte prăbușirea sub semnele apocaliptice ale epocii. Evident că și aci conștiința se mută din centrul ei firesc în regiunea periferică a nervilor alarmați.

În consecință, atît artele figurative cît și drama expresionistă nu mai cristalizează structuri individualizate, ci idei generale, aplicate la o colectivitate și la o epocă. Aceleași trăsături distinctive se puteau descifra și în creațiile abstracte ale începuturilor, cînd genul dramatic nu exista ca atare, și își adăpostea conținuturile

în tiparele unui lirism colectiv. Am explicat că pe atunci omul nu ajunsese încă la deplina posesiune de sine, nu atinsese centrul ființei sale, ci rămînea să se identifice numai prin tipul experienței-limită. Un anumit sector de experiență a veacului nostru trezește potențe similare. Deși aflat acum în orbita unei îndelungi evoluții istorice, cînd și-a cucerit întregul volum al propriei entități, cu notele sale profund individuale, pe om nu-l mai interesează toate acestea în speța expresionismului. Activitatea artistică nu mai este rodul acelor note ireductibile, ce se încheagă dinlăuntru sub chipul *intuiției*, ci un fenomen *voit*, care confirmă concepția „voinței de artă". În loc de-a mai fi exponentul propriei sale ponderi interioare, artistul devine, ca și magul începuturilor, purtătorul unui act de voință, în care se cuprinde *ideea* trezită de urgența anumitor situații. În lupta cu primejdia și cu moartea, omul nu se mai privește pe sine, nici nu mai are nevoie să știe *cine* și *ce* este el, ci *gîndește*, stimulat de presiunea imediată a nervilor, cum să facă față împrejurării. Bineînțeles, cînd spunem „imediată", nu ne gîndim la sensul strict literal al noțiunii, adică la șocul efectiv al unei „spaime" fiindcă în acel moment nu poate avea loc nici un fel de creație, ci la obsesia produsă de o asemenea emoție zguduitoare pe intervalul unei întregi epoci artistice. Arta, în aceste condiții, nu poate fi decît frugală, schematică, geometric abreviată în sensul nud dramatic, îndepărtîndu-se de acea înflorită voluptate a senzației plenare de sine, care se asociază cu esența lirică.

Deși efemer ca existență oficială, fiindcă n-a dăinuit astfel decît între 1910 și 1925, expresionismul a lăsat, dintre formele artistice înnoitoare ale veacului nostru, întipărirea cea mai semnificativă și cea mai persistentă. Vestigiile sale, trecute prin diferite transformări, mai trăiesc încă și astăzi în artele figurative și în teatru. Explicația stă în faptul că el a prins în receptacolul său chipul cel mai viu și cel mai exact al unui însemnat filon de existență din tragicul nostru secol.

TIPUL CREATIV ROMÂNESC ÎN CONTEXT UNIVERSAL

Românul și, îndeobște, locuitorul Daciei a avut *viziunea* estetică mai-nainte de-a poseda *unealta* și *materialul* estetic, care altora le sugerează, le deschide și le stimulează resursele creației. El n-a cunoscut tranziția de la *artifex* — de la meșteșugar — la artist. Această tranziție se poate urmări din paleolitic pînă la Homer, și mai departe, pînă la tipul de *homo faber* modern. Românul, însă, a fost *de la început* artist. Termenii la origine neromânești ai celor mai multe unelte agricole și a tot ceea ce se află *confecționat* pentru o strictă utilitate practică — situîndu-se în afară de domeniul artei, al naturii sau al economiei agrare — ne arată, tocmai prin denumirea lor, că sînt produse de meșteșugari străini. Este adevărat că locuința, îmbrăcămintea și unele obiecte casnice de țesătorie, olărie sau lemnărie și le-a făurit el. Le-a conceput, însă, de la început, ca artist sau, în orice caz, *și* ca artist. În toate aceste îndeletniciri, prin așezare, prin combinație de elemente, prin pitoresc, prin efect, el atinge cîteodată — bineînțeles, fără să-și dea seama — altitudinea unui genial scenograf sau desenator de costume scenice.

Și asemenea rezultate se văd obținute cu mijloacele cele mai simple, deseori chiar rudimentare, fiindcă am spus că românul posedă viziunea artistică mai înainte și în afară de unealta, de materialul și de toate celelalte condiții com-

plexe, care pregătesc pretutindeni marea artă. Faptul se confirmă de la tînărul anonim care cîntă din frunză, din solz de peşte, din tot ce găseşte în cale, şi pînă la copilul Brâncuşi, care a lucrat o vioară cu rezonanţă perfectă din lemnul unor cutii cu mărfuri coloniale de la o băcănie.

Fenomenul există şi se poate constata prin mărturii de milenii. Mijloacele atît de sărace ale neoliticului la noi, piatra, lutul, foarte puţine culori, cîteva unelte greoaie, au făcut să rezulte capodoperele ceramicii de la Cucuteni sau *Gînditorul* de la Hamangia. Pe cînd în alte părţi producţiile neolitice intră în cuprinsul a ceea ce noi numim artă primitivă, prin regiunile noastre ele devin expresii ale unei arte rafinate, şi chiar de înaltă concepţie umanistă. Rafinamentul artistic este îndeobşte consecinţa unui prealabil rafinament economic, bazat pe o opulenţă şi pe o pluralitate perfecţionată de adjuvante ale creaţiei. Cu ce costume şi în ce decoruri somptuoase apar atîţia din „gînditorii" şi din „melancolicii" Renaşterii! *Gînditorul* de la Hamangia, care-i precedă pe toţi cu mii de ani, este, însă, simplu, despuiat, apăsat de griji. Şi totuşi prezintă imaginea evoluată a omului adînc reflexiv, în contrast cu restul condiţiei sale, care în mod obişnuit, ar exclude această demnitate rezultată din îndelunga cultivare a conştiinţei, această atitudine de nobilă meditaţie. Şi tot evoluată se arată şi execuţia, cu armonia celor trei unghiuri care se deschid radiant şi de o parte şi de cealaltă, plecînd de la unicul punct axal al întîlnirii cotului cu genunchiul, şi generînd jocul euritmic de spaţii goale şi pline într-un ansamblu din cele mai strînse şi concentrate. Însuşi artistul a trebuit să gîndească, asemenea personajului său, pentru a da, cu mijloacele rudimentare ale vremii, o asemenea capodoperă de artă şi reflecţie. Viziunea artistică şi umană este, însă, mai puternică decît orice. Ea se *realizează* autonom, fără condiţiile obişnuite ale *realizării*, şi răzbate singură, fără ajutorul materiei, care se reduce umilă în faţa acelei pure viziuni. De

aceea am spus că omul regiunilor dacice este de la început artist, dispensîndu-se de treptele intermediare, pe care ar trebui să se sprijine, şi care ar urma să favorizeze abia ulterior marea artă.

Ne-am mulţumit pînă acum doar să ne consolidăm o constatare. N-am dat, însă, şi explicaţia ei, care se impune de asemenea în ansamblul unor reflecţii asupra fenomenului. Într-adevăr, cum se explică această viziune iniţial artistică şi, am adăuga, iniţial rafinată? Am vedea aci un itinerariu invers, în contrast cu cel urmat de greci, bunăoară, sau de oamenii Renaşterii. Pentru aceştia, fiinţa umană, raţională, este „măsura tuturor lucrurilor". Omul se desprinde şi se reliefează puternic faţă de restul cosmosului. El continuă să trăiască în acord şi în alianţă cu natura, dar ca structură separată, dominatoare. În consecinţă, arta aparţine şi ea sferei *umane*, nu celei *naturale*. Trece, însă, în prealabil, printr-o primă treaptă a acelei sfere, treapta meşteşugurilor *(artes)*, aşa cum arată mitul prometeic al răpirii focului. „Însuşirea fundamentală a omului pentru sentimentul vechiului grec" explică Tudor Vianu „este mai întîi ştiinţa şi abilitatea tehnică". Există, deci, un „mai întîi", identificat în iscusinţa meşteşugarului, iscusinţă presupusă a fi numai „după aceea" sublimată în creaţie artistică.

Pentru concepţia românească, dimpotrivă, măsura tuturor lucrurilor este natura. Omul nu numai că nu se dezintegrează dintr-însa pentru a crea o „altă natură", aşa cum spunea Giordano Bruno, dar tinde către asimilarea sa tot mai adîncă în pasta stihială. Faptul se constată de la păstorul Mioriţei şi pînă la Eminescu. Aşadar, locuitorul Daciei se dirijează invers în comparaţie cu grecii, şi, de asemenea, cu exponenţii Renaşterii şi ai spiritului modern european. Nu mai întîlnim avîntul *în afară* al omului, ci aspiraţia spre tot mai *înlăuntrul* naturii, unde se şi află, de fapt, dar în care tinde să se afunde şi mai adînc, pe trepte progresive de contopire. De aci, de la

aceste itinerarii divergente, se luminează și distincția dintre cele două tipuri umane sub aspect artistic.

Pentru a se desprinde de natură și a-și crea condiții independente, de „zeu al pămîntului" (Giordano Bruno), omul are nevoie de o bază solidă, de o armătură rezistentă, care să-i asigure această autonomie. Își inventează, ca atare, unelte tot mai perfecționate, și își însușește meșteșugurile, condiții ale unui minimal plafon *tehnic*, din care să se dezvolte și arta. Dar pentru itinerariul invers, pentru a se cufunda tot mai adînc *înlăuntrul* naturii pînă la asimilarea completă — obiectiv care cere și el anumite condiții spre a fi atins — de ce anume are nevoie? Drumul nu mai necesită acum înarmarea cu unelte materiale, ci dispunerea de o directă și esențială *viziune estetică*, viziune ce se poate dispensa de tot contextul complicat pe care istoria îl atribuie unei civilizații majore. De aceea am spus că românul a fost de la început *artist*, mai-nainte de-a fi meșteșugar.

Dar atunci cu ce mijloace își concretizează sau își actualizează viziunea estetică, lipsit de secondatul unei evoluate tehnici artistice, care rezultă numai din mediul unei civilizații înaintate? Deși întrebarea pare legitimă, ea rezultă totuși dintr-o falsă problemă. De o tehnică artistică dezvoltată are nevoie numai arta care constituie o „altă natură", separată de cea propriu-zisă. Cînd, însă, concepția se arată a fi cu totul opusă, nu mai apare valabilă întrebarea. În viziunea românească, arta, departe de-a fi altceva decît natura, devine chiar *esență* a structurii naturale. Am spus că tendința românului este de-a se integra tot mai intens într-o asemenea structură. Cînd i-a atins acesteia *esența*, **el a realizat** *arta*. În punctul de convergență dintre cele două registre omul și-a putut împlini viziunea estetică. Or, pe această cale se realizează marea artă chiar și cu cea mai rudimentară tehnică, fiindcă lipsurile ei se văd compensate de însăși coordonatele naturii, devenite

ca mediu asimilator, şi mijloc şi scop al creaţiei, într-o desăvîrşită omogenitate a celor două funcţiuni.

Cu aceasta n-am reuşit, însă, să ieşim din cercul unor consideraţii vagi, care cer şi ele anumite precizări. În primul rînd, ce înţelegem prin găsirea acelei *esenţe* a naturii, care devine *artă*? Am identifica aci descoperirea unei finalităţi naturale, decelată din indicii încă neîmplinite, ce pot fi, însă, pătrunse în virtualitatea obiectivelor către care ele se îndreaptă. Dincolo de aspectele ce i le arată efectiv natura, omul merge mai departe într-însa, pînă la ipoteza ideală înspre care ea tinde. Prin această înţelegere în intensitate, fiinţa umană se instituie ca instrument şi ca agent al procesului stihial, asemenea unui *element*, cu a cărui acţiune se şi identifică, însă în perspectiva concentrată a unui *racursi* temporal. Printr-o aplicare *stilizată* asupra naturii, omul îi actualizează acea ipostază ideală în sensul voit de ea. Încă o dată, deci, arta este natură, privită în *esenţa* ei. De aci derivă şi caracterul profund *organic*, pe care Lucian Blaga îl atribuie tipului de creaţie românească, pînă la o omogenă confuzie cu mediul natural. N-am şti, bunăoară, să precizăm ce anume populaţie a realizat cele şase bisericuţe rupestre din secolul al X-lea, săpate în stînca de cretă de la Basarabi. Ceea ce, însă, putem da ca sigur este că ele au primit din adînc influenţa *organică* a regiunilor noastre. Unele aspecte ale lor prezintă o asemănare izbitoare, aproape o identitate perfectă, cu ceea ce mai tîrziu, pînă în veacul al XVIII-lea inclusiv, va deveni tipul bisericii româneşti de sat, îndeosebi în Muntenia. Respectiva apropiere se relevă îndeosebi cu pridvoarele alcătuite dintr-o serie de arcuri abia rotunjite, şi de stîlpi groşi, negeometric tăiaţi. Este uşoara stilizare a unor deschideri naturale în stîncă sau a unor detalii interioare de grotă, prin care recunoaştem acele pridvoare, cu întregul lor caracter organic, de *natură*.

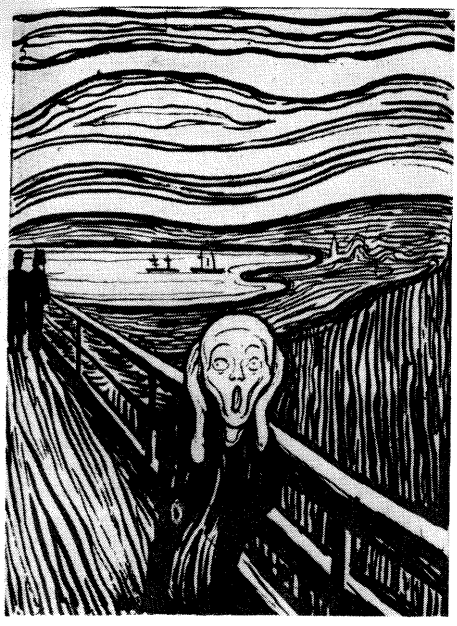
De aci se desprinde şi o altă trăsătură a spiritului creativ românesc. Natura nu devine, ca la

greci, un *model* al artei. Din toate cele expuse mai sus nici nu vedem cum ar fi posibilă o asemenea funcțiune. Ideea de *model* presupune un *altceva*, care se cere imitat sau reprodus pe plan artistic. În concepția românească, însă, arta rămîne imanentă naturii, care nu mai poate fi astfel *imitată*, ci doar *stilizată* tot în sensul ei, așa cum, de la magma primordială, o stilizează milenar și elementele în forme tot mai perfecte. Omul contribuie și el stimulator la același lucru. De aceea, pentru înțelegerea deplină a întregului ansamblu de relații, trebuie să mai aducem o completare la toate cele discutate pînă acum. Ar mai fi anume de precizat că aci nu numai *arta*, ci și *natura* închipuie altceva decît pentru tipul uman care s-a desprins de ea spre a-și făuri o „altă natură". Este, dealtfel, firesc să nu cuprindă același conținut și aceeași semnificație, odată ce include, asimilată într-însa, și ființa omenească. În speță, natura devine un alt aliaj, fiindcă această asimilare îi modifică întrucîtva celula față de felul cum o vede celălalt tip uman. La noi omul, deși integrat într-însa, continua să rămînă *om* în înțelesul general și permanent al noțiunii. Ba tocmai, prin aceasta el își însușește un conținut și mai accentuat de umanitate, de *omenie*. Acceptîndu-l ca atare, natura își asumă unele funcțiuni, pe care, în alte regiuni și le ia asupră-și numai *istoria*. Vestigiile artistice, amintitoare ale trecutului uman, se substituie aci prin vestigii naturale multiseculare, păzite și respectate ca și monumentele de artă în țările cu alte tradiții. Este de ajuns să amintim stejarul din Borzești, plopul de lîngă Vaslui, gorunul lui Horia, mai recent teiul lui Eminescu. Dar fenomenul se vede infinit extins, trecînd și cu mult dincolo de regnul arboric.

Recunoaștem aci o trăsătură străveche a pămîntului Daciei. Ideea atît de modernă a „rezervațiilor naturale" sau a „monumentelor naturii", idee răspîndită astăzi pretutindeni, reprezintă o concepție care la noi, încă „din bătrîni", se revărsa nu izolat, ci asupra întregii naturi, și nu numai

în concepția exterioară a noțiunii, ci și în tezaurizarea ei de *semnificații* pentru om. De aci provine în parte și respectul față de acea „rînduială a firii", de care vorbește Sadoveanu, rînduială ce cuprinde totul în legile ei tainice, pînă și indicații pentru comportamentul uman, aflate în strînsă legătură cu tradițiile poporului, cu trecutul său și, încă mai departe, cu unele începuturi pierdute în mit și legendă. Această atitudine a omului față de mediul natural înglobează și unghiul de privire al creației sale artistice. De aceea, și arta se constituie *înlăuntrul* naturii, ca o expresie imanentă a ei. În această calitate, desigur că nici ea nu va putea să se abată de la „rînduiala firii", căreia îi va asculta indicațiile și îi va stimula intențiile. Primul vers din *Memento mori* al lui Eminescu, *turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur*, ne apare extrem de reprezentativ ca sugestie. *Visurile* sînt aci un patrimoniu al *naturii* sale și totodată al marii *Naturi*, în care poetul se integrează *cosmomorfic* (Vezi lucrarea noastră *Poezia lui Eminescu*, 1971). El nu le *combină*, așa cum ar face un *artifex* — desprins din lumea naturală în separata lume umană —, ci le *paște*, adică le lasă să prospereze într-un imaș spiritual, într-o „rezervație" favorabilă dezvoltării lor. Ideea artei nu rămîne străină la noi de intuiția turmei sau a roadelor, puse în condițiile cele mai apte propriei lor *naturi* înlăuntrul *Naturii* celei mari. Ce altceva înseamnă *ontologic* păstoritul sau agricultura decît tendința de a *stiliza* animalul sau planta în ipostaza lor ideală?

Deoarece intenția ce a dat naștere la aceste reflecții este de a situa tipul creativ românesc în context universal, ne întoarcem iarăși la planul comparativ, pe care l-am mai atins. Am dori că confruntăm cele spuse cu unele idei ale lui Friederich Gundolf din marea sa monografie despre *Goethe*, idei pe care le-am mai folosit și altădată. Pe cînd culturile din nord, susține Gundolf, ar indica o opoziție față de mediul natural, cele mediteraneene realizează, dimpotrivă, o armonioasă prelungire a naturii. Ase-



45. EDVARD MUNCH
Țipătul
Expresionismul se anunță prin emoția dramatică a spaimei.

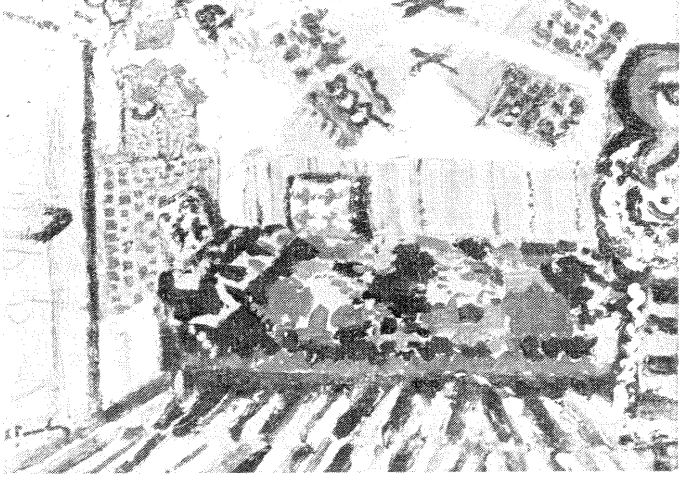
46. ERNST BARLACH
Spaima
Expresie a trăirii dramatice, mutarea ponderii existențiale de la centrul ființei către marginile ei.

47. OTTO DIX
Portretul lui Uzarsky
Echivalentul „Țipătului" de groază
se mută în crisparea degetelor.

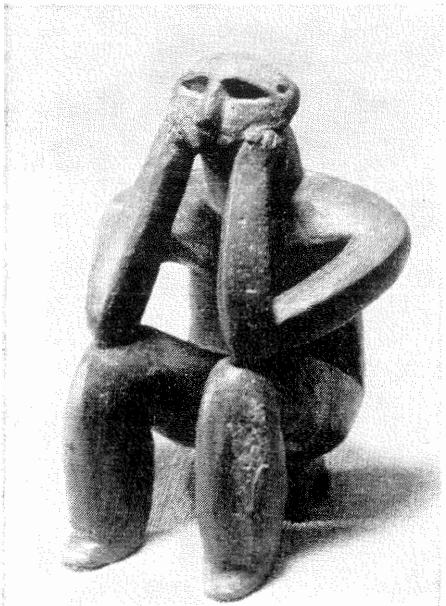
48. ALFRED KUBIN
Moartea în pustie
Viziunea groazei
împrumută organicului sugestia de şubred
eşafodaj tehnic.

49. GH. PETRAȘCU
Interior cu femeie cosînd
Sugestie a omogenității dintre natură și interiorul domestic.

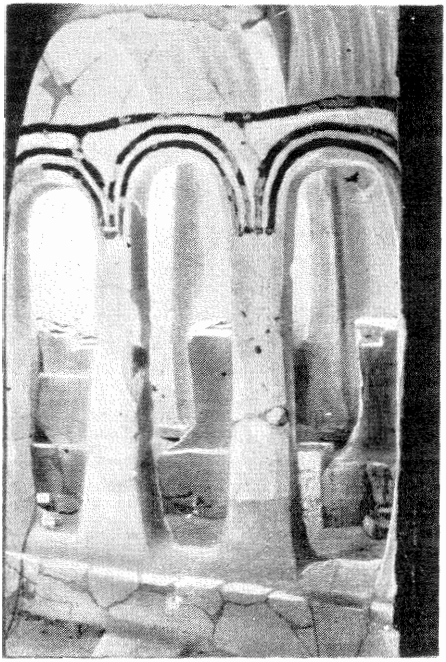
50. ION TUCULESCU
Interior țărănesc
Interiorul domestic dat direct ca natură.



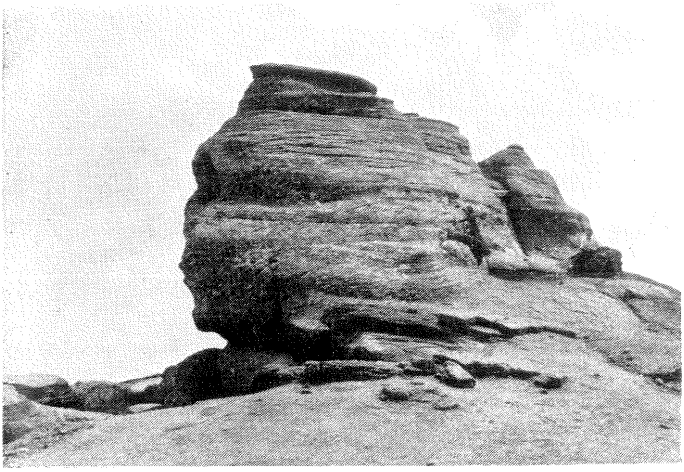
51. ȘT. LUCHIAN
Maci
Artistul exprimă substanța lăuntrică vegetală a florii.



52. *Gînditorul din Hamangia*
Contrastul dintre starea umilă a omului trudit și atitudinea nobilă a unei conștiințe îndelung cultivate.

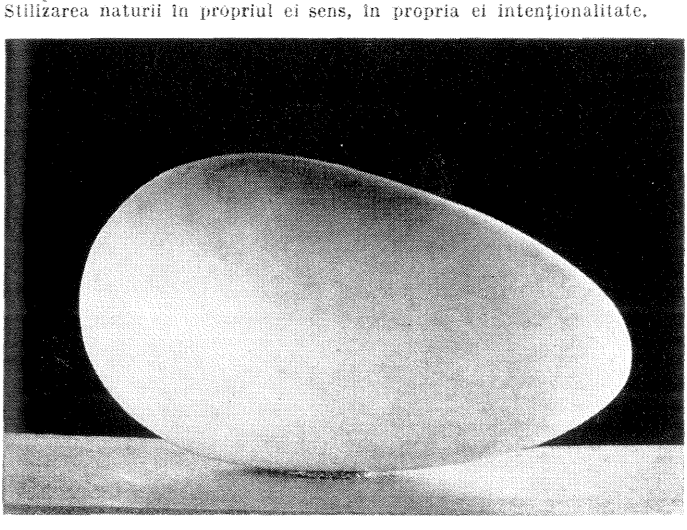


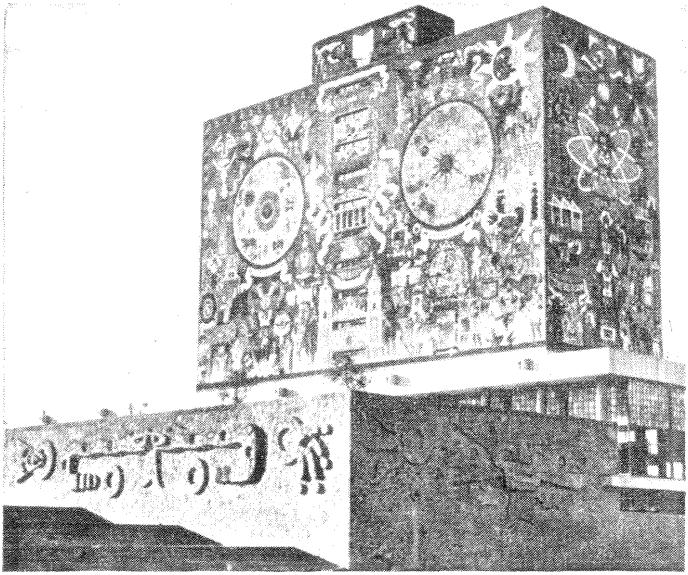
53. *Biserică rupestră din Basarabi* din sec. X (detaliu). Arta apare ca stilizare a însăși naturii.



54. *Sfinxul din Bucegi*
Fuziunea dintre natură și artă pînă la integrare.

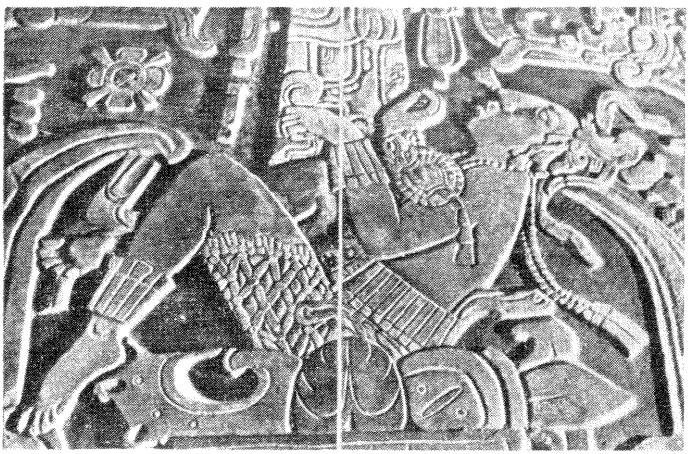
55. C. BRÂNCUȘI
Începutul lumii
Stilizarea naturii în propriul ei sens, în propria ei intenționalitate.



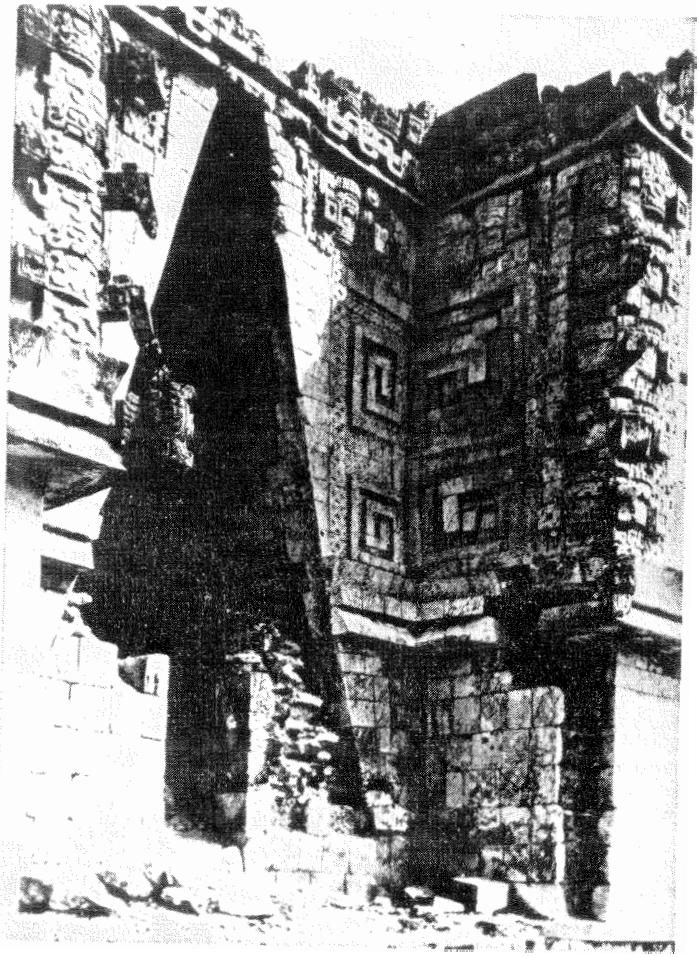


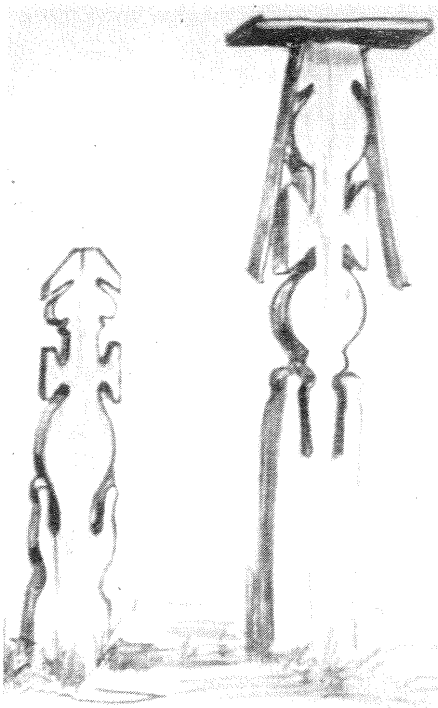
56. *Biblioteca din Mexico*
Exemplu de avangardă folclorică în arhitectura modernă.

57. Basorelief maya
Vechiul imperiu Chiapas. Palenque.
Motiv sculptural
ca sugestie
pentru plastica modernă.



58. Fragment de zid maya.
Templul din Uxmat, Yucatan
Motiv arhitectonic și sculptural,
care relevă filiația avangardei cu străvechea artă a aceleiași zone.

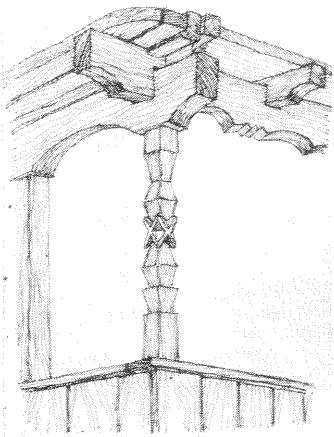


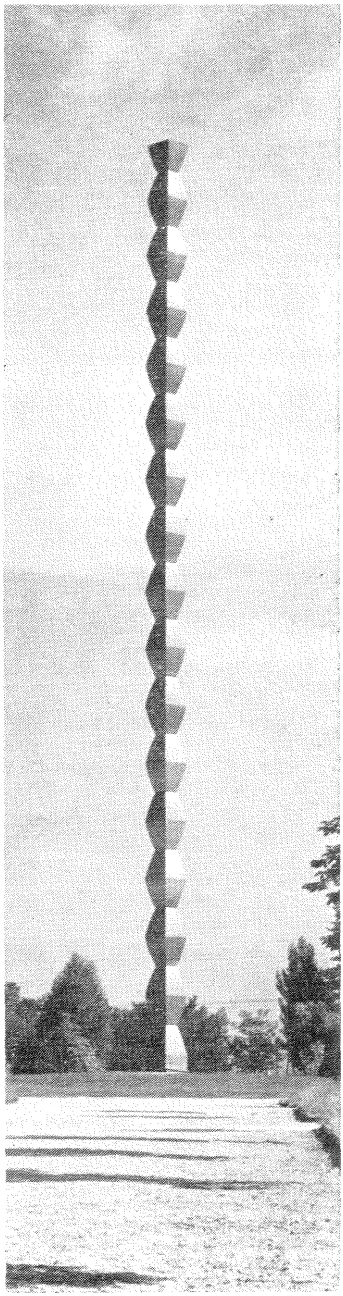


59. Troiţe
din comuna
Urleasca
Expresia originală
a spiritului popular.

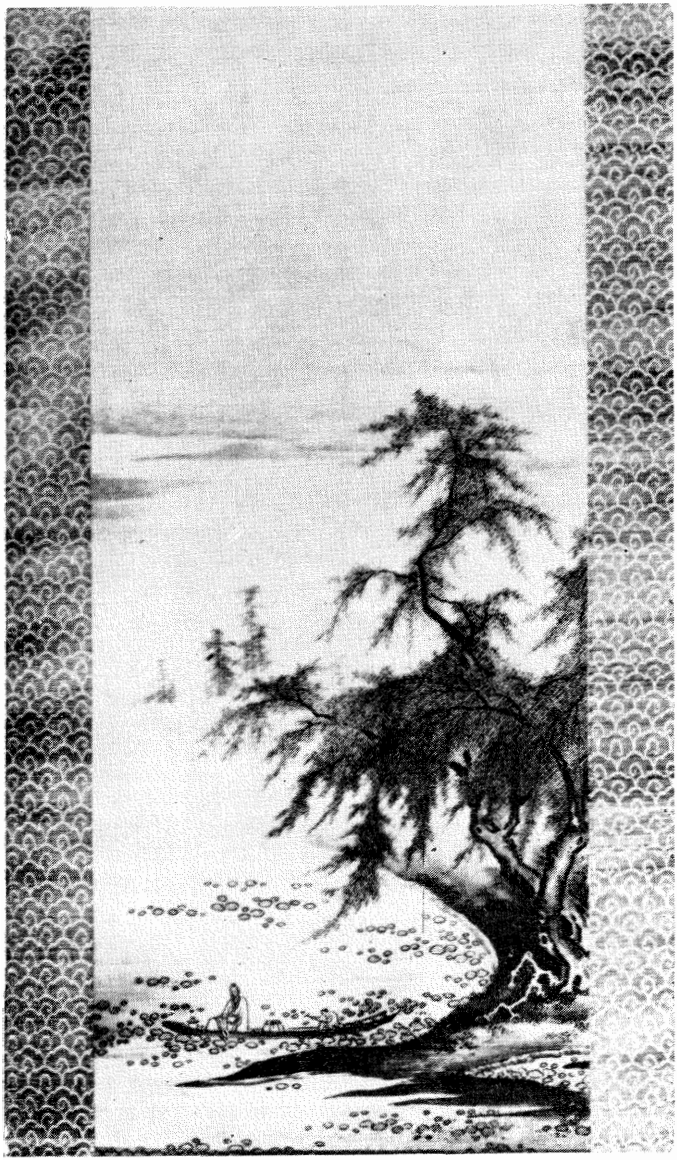
60. ION ŢUCULESCU
Pată oranj
Prelucrare personală
a spiritului popular.

61. Stîlp, fruntar și grindă
din comuna Runcu.
Schemă germinativă
a coloanei
în stilizare geometrică românească.





62. C. BRÂNCUȘI
Coloana fără sfîrșit
Realizare majoră
și culminantă
a coloanei
în stilizare geometrică
românească.



63. KANO MASANOBU
(1434—1530?)
Contemplînd florí de lotus
Dominanta spațiului gol în arta extrem-orientală.

menea concluzii exprimă o polaritate precisă între două registre distincte. Totuși, această polaritate pălește, se omogenizează unitar, la o comparație cu tipul creativ românesc, care intră în cu totul altă ordine de relații. Arta românească nu înseamnă nici *opoziție*, nici *prelungire* în *afară* a naturii, ceea ce ar presupune, în ambele cazuri, existența unor raporturi exterioare, ci rămîne *înlăuntrul* structurii naturale. Am spus că este o trăsătură distinctivă a pămîntului Daciei. Ea merge de la străvechile sculpturi megalitice din Carpați, bunăoară de la sfinxul de pe Bucegi, și pînă la Brâncuși. Unele din aceste sculpturi megalitice se confundă cu componentele naturii, cu stîncile, și numai anumite momente din cursul luminii diurne fac să se vadă că sînt creații ale omului. Arta a rămas *în* natură. În alt sens, unele lucrări ale lui Brâncuși ne trezesc reflecții similare. Bucata sa de marmură ovală, *Începutul lumii*, de la Philadelphia, relevă calea pe care ar fi urmat-o natura însăși în ipostaza cea mai perfectă, adică în acțiunea ei de șlefuire milenară, exercitată asupra componentelor sale. Artistul și-a *păscut* opera, așa cum ar face un păstor prin îngrijirea datului natural al turmei lui. Poetul Dan Botta, care, în oile ce coboară ale unei *Mioriți* în viziune proprie, discerne *albele ovale*, ne ajută să realizăm această apropiere.

N-am intenționa, totuși, să radicalizăm și să absolutizăm o idee, ceea ce înseamnă a o schematiza. Am spus că poporul român a avut și el nevoie de *obiecte artificiale*, ba chiar de un întreg mediu în care să se recunoască distinct mîna producătoare a omului. Oricît ar fi de rudimentar, un sat ne apare, din primul moment, ca un dat *uman*, iar nu ca un dat *natural*. Dar tot atît de distinct se vede acționînd în lucrarea omenească principiul organic al *naturii*.

Astfel, casele cresc ca plantele în pîlcuri neregulate, atrase parcă de același heliotropism. Desigur că tendința modernă de urbanizare a satului, tendință atît de necesară stadiului nostru de civilizație actuală, a modificat această con-

figurație. Concomitent se urmărește, totuși, păstrarea și chiar fecundarea prin noi inițiative, a imaginilor tradiționale românești. Or, tocmai o asemenea tendință actuală am vrea să urmăm și noi prin evocarea originară a satului nostru.

În acest cadru, spațiul dintre casele sătești apare extins, ca și cel dintre copacii care au nevoie să-și extindă coroanele. Și tot ca și copacii, care-și leapădă frunzișul toamna, își leapădă și locuințele coroana, adică întregul acoperiș de șindrilă, pentru a și-l reînnoi periodic cu altul. În locul frunzelor uscate și căzute cresc altele noi. Apoi trunchiurile naturale, discret geometrizate și descojite, în noua lor identitate a stîlpilor de la porți, își capătă iarăși viața unei scoarțe vibrante, alcătuită prin stilizarea deasă a crestăturilor. Dar mai cu seamă interiorul domestic se reafundă în natură prin intermediul tuturor simțurilor. De la răcoarea lemnoasă de pădure vara și pînă la căldura iernii, cu gătejele din fața vetrei, care sînt aceleași cu vreascurile din codru, sugestia termică duce către o asimilare a încăperilor cu mediul de afară. Pe plan olfactiv, de la mirosul de brad al apei din cofă pînă la acela al lînei de oi și la izul îmbătător al busuiocului, al sulfinei și al merelor, natura intră iarăși în locuință. În sfîrșit, invazia chilimurilor, a velințelor, a maramelor, cu același efect de ansamblu, alcătuit dintr-o însumare de mărunte unități cromatice, ca și al unei fînețe înțesate de flori, recheamă iarăși în interior prezența cadrului natural. Atmosfera de ospitalitate a locuinței este aceeași cu a naturii în aspectele ei îmbietoare, cu umbra copacului sau cu tihna marginii de rîu.

Pe un plan modern evoluat, interioarele lui Petrașcu sau ale lui Țuculescu imprimă culorii aceeași virtute de a polariza, în senzația pe care o produce, toți germenii de asimilare integrală cu natura. Efectul rezultă aci cu atît mai izbitor cu cît el emană de la interioarele cele mai rafinate. Dar însăși structura pastei cromatice la acești pictori are ceva din componența proaspătă a unor plante cu flori după ce au fost de curînd

stropite. Motivele florale ale lui Luchian ne impresionează nu prin reproducerea formelor, ci prin faptul că în fluiditatea culorilor curg feluritele seve vegetale care, parcă dinlăuntru, diferențiază uimitor de exact speciile prezentate. Componența naturii intră în însăși celula artei românești, cu caracterul ei profund organic.

Același fenomen ne poate întîmpina și pe plan literar. Cunoscuta oralitate a literaturii noastre a fost prea frecvent discutată pentru a mai stărui asupra ei. O asemenea trăsătură, care foarte adesea servește drept criteriu și *scrisului*, se relevă tot ca o ingerință a *naturii* ce intră în *artă*. Deoarece fenomenul este cunoscut, am vrea să stăruim mai mult asupra unui paradox, care merge dincolo de această observație curentă. Deși de o suverană *oralitate*, poporul român arată totuși mari reticențe față de *cuvînt*. Aceasta tocmai pentru a nu trăda în avantajul unor facile *aparențe naturale*, tocmai *esența* cea mai intimă a naturii, care ascunde o aură de sensuri negrăite în jurul atîtor noțiuni. De aceea, încă din poezia populară și din limbajul cronicarilor întîlnim numeroase intenții de „necuvinte". În cadrul lexicului eminescian, cu care ne-am obișnuit, ni se pare firesc termenul *neființă*. El este totuși numai o fantomă de cuvînt, care vine dintr-o lume necunoscută, dintr-un adînc al naturii, pînă unde n-a ajuns încă cuvîntul. Un alt „necuvînt" la Eminescu se dovedește a fi frumosul plural *nemargini*, care se situează și el dincolo de caracterul determinat al limbajului. Propensiunea către oralitate a românului se vede depășită de o tendință *trans-orală*, care exprimă aspirația sa de a trece de la *datul* naturii la *esența* naturii.

De aceea, el combate cu o nespusă violență satirică *automatismul* limbajului. Nu este vorba aci numai de ticurile verbale, care sînt prea evidente pentru a nu fi observate de oricine, și care au fost pretutindeni exploatate în comedie, încă din *Antichitate*. Nu. Artistul român surprinde încă demult, chiar în corecta vorbire obișnuită,

chiar în ceea ce alcătuieşte o rutină decentă şi convenabilă, insinuarea automatismului, şi o denunţă, tot în numele *naturii*, care nu îngăduie nici un moment a fi substituită. Împotriva termenilor şi locuţiunilor devenite automatice au luptat, pe rînd, Eliade, Haşdeu, Maiorescu, Eminescu, Caragiale, fără a vorbi de scriitorii mai noi, unii deveniţi de răsunet universal tocmai prin această trăsătură.

Există, deci, nenumărate aspecte, în toate domeniile artistice, care duc la aceeaşi concluzie, cu privire la concepţia, la viziunea şi la structura tipului creativ românesc. Nu putem trece cu vederea sub acest aspect, ideile extrem de interesante ale compozitorului Anatol Vieru, idei expuse într-un subtil şi concentrat eseu, intitulat *Artă, natură, metaartă* (în Secolul XX, 10, 11,12, 1971). În cadrul acestor reflecţii Vieru surprinde marele coeficient de *natură* — adică nu de copie, de oglindire sau de imitaţie, ci de existenţă a ei ca atare — aflată în opera de artă autentică. Un atare coeficient de natură, observă pătrunzător autorul, s-a văzut adesea confundat, în mod fals, cu conţinutul *artistic* al lucrării. În sfîrşit, ca o concluzie globală asupra acestui punct al discuţiei — şi credem că ar fi bine ca ideea să se reia şi să se adîncească fie de cel ce a gîndit-o, fie de alţii — Anatol Vieru adaugă următoarele: „O permanentă meditare asupra temei artă-natură ne poate ajuta să înţelegem mai bine atît arta, cît şi lumea. Graniţele dintre artă şi lume există, dar ele nu pot fi găsite; cu cît cercetarea continuă, cu atît situaţia devine mai confuză". Poziţia este şi antifenomenologică şi antistructuralistă, angajîndu-se împotriva unor vederi convinse de caracterul desprins, separat conturat al artei. Pe noi nu ne interesează aci validitatea generală şi absolută a acestui unghi de privire, ci numai însemnătatea sa ca expresie reprezentativă a tipului nostru creativ. Ideea că limitele dintre domeniul artistic şi cel natural „nu pot fi găsite", se reduce la primordiala viziune românească, de imanenţă a artei în natură.

Un specific național, privit izolat, nu poate deveni nici semnificativ, nici eficient. Oricît de fin ar fi pătruns acest specific nu depășește o limită cu caracter provincialist. De aceea am căutat să considerăm fenomenul în context comparativ, fiindcă numai astfel i se poate găsi acestui fond și un mesaj, un cuvînt care să capete răsunet în lume. În momentul de față cînd în arta de pretutindeni *formele deschise* predomină, deschise din nefericire și pentru atîtea aspecte nesemnificative și caduce ale contingenței, contribuția noastră ar putea să umple această deschidere cu o valoare permanentă, acea a naturii interpretată și tratată prin viziunea românească. Mesajul lui Brâncuși a fost urmat de altele. Putem surprinde cît coeficient de *natură* în sensul nostru, se află în *Oedip*-ul lui Enescu. Dar aceeași natură izbucnește direct, prin vocile ei primordiale și la unii artiști străini, fecundați de contactul cu noi, cum ar fi cazul cineastului italian Pasolini, care, în filmul său intitulat tot *Oedip*, exprimă elementarul direct al mișcării psihice prin muzică populară românească. Dezgroparea unor compoziții vechi, medievale, ale noastre, au căpătat recent faimă universală prin vocile *Madrigalului.* Un artist decorator ca Iosif Iliu a împodobit cu vibrații *stilizate* din metal golul atîtor fațade arhitectonice din Canada și Statele Unite. Seria ilustrărilor se poate încă mult prelungi.

Toate sînt cuprinse de același sens, al naturii care, prin *esența* ei, a intrat în artă. Nu este vorba de un fenomen care s-a mai repetat de atîtea ori, culminînd în romantism. În locul unei dirijări către natură, ca motiv de inspirație, se relevă aci o fixare directă a artei înlăuntrul naturii. Deosebirea apare imensă, și termenii nu mai pot fi confundați. Patosul, elanul, retorica sensibilității, se substituie aci prin trăirea simplă, directă, adîncă în *esența* naturii. Contribuția românească poate deveni astfel una din marile soluții pentru actualitate.

II.
INTERPRETĂRI

ULTIMELE STUDII ESTETICE ALE LUI TUDOR VIANU

Putem spune că ultimele lucrări de estetică ale lui Tudor Vianu cuprind — trecută prin filiera anilor — forma cea mai sublimată a gîndirii sale în această materie. Extinderea lor redusă, limitată la densitatea cristalină a datelor și reflecțiilor bogat acumulate pe parcurs, ne proiectează dintr-odată întregul profil al esteticianului, privit în lumina realizărilor sale care au atins gradul suprem de evoluție a unei îndelungi activități de tensiune a gîndului. De aceea vom vedea în aceste expresii ultime ale gîndirii lui Tudor Vianu și partea cea mai direct integrată în universalitate din toată laborioasa sa creație. Poate că o asemenea integrare potențială este pe cale de-a se și actualiza. Printre altele, recenta traducere germană a lui Dieter Roth ar putea servi ca prim exemplu și pentru alte eventuale deschideri.

Desigur că aceste lucrări nu constituie pentru noi o revelație propriu-zisă a personalității lui Tudor Vianu. Marea sa *Estetică* în două volume (1934—36), laolaltă cu alte numeroase lucrări estetice mai vechi, a promovat de mult numele său printre figurile proeminente ale culturii românești din veacul nostru. În ultimele studii, însă, reflecțiile capătă parcă accente de limpezime definitivă, de inedite aderențe la fenomenele cercetate, prin îmbogățirea experienței sale intelectuale cu ulterioarele preocupări de ordin filo-

zofic, lingvistic și comparatist-literar. Nu mai puțin a contribuit la aceasta și deschiderea sa mai largă, în cele din urmă, către orizontul social, deschidere aflată totuși în acord cu vederile sale inițiale, larg umaniste și încrezătoare în rațiune.

Un asemenea acord l-a confirmat pe Tudor Vianu ca pe o personalitate bine definită, în sensul său unitar și consecvent cu el însuși. De aceea, întreprinsă sub noi auspicii, de ordin atît erudit cît și ideologic, considerarea metaforei, a simbolului artistic și a operei conturează, de astă dată sub specia esenței, profilul de totdeauna al gîndirii sale. Identificat îndeosebi ca estetician — și este efectiv cel mai de seamă din cultura noastră — el se dovedește a fi totuși mai mult decît atît. Cînd spunem aceasta nu ne lăsăm influențați de concomitența celorlalte ramuri de activitate, pe care le-a ilustrat cu o egală strălucire, ci ne referim strict la *metoda* sa, desprinsă limpede din fiecare studiu estetic pe care l-a gîndit. Spre deosebire de esteticienii exclusivi, care se aplică direct asupra obiectului lor, fiindcă îl consideră un dat stabilit ce nu mai necesită decît o adîncire și o clarificare a relațiilor sale interioare, Tudor Vianu urmărește, în primul rînd, relațiile din afară ale acelui obiect și, în consecință *locul* lui în registrul integral al existenței și al cunoașterii. O atare metodă se vede consecvent raportată de el atît la ansamblul fenomenului artistic, cît și la orice aspect parțial al său, așa cum este cazul cu cele patru studii ultime. Nu poți, însă, identifica *locul* legitim al artei, dacă nu cunoști și toate celelalte locuri, adică întregul context organizat al realității în care ea se integrează. Este metoda tipică nu a esteticianului delimitat, ci a filozofului care se ocupă de estetică, și care stăpînește perspectiva integrală a cunoașterii pentru a detecta pe firmamentul ei poziția exactă a constelației estetice.

În prezentele cercetări, Tudor Vianu, după obișnuita sa orientare metodică, reliefată în ultima vreme, urmează calea treptată a reducției. Este

o metodă pe care gînditorul, așa cum am arătat și altă dată, o aplică și la alte domenii de cercetare, bunăoară la critica și istoria literară, în scrutarea unor poeți ca Arghezi și Ion Barbu. Primul grad de reducție relevă o simplificare, am spune, spațială a problemelor, o geometrizare a lor, prin eliminarea accesoriilor stufoase și inesențiale, după care vedem cu surpriză cum rămîn pe teren, în chip de figuri perfect ordonate, relațiile esențiale ale ideilor. A doua operație reductivă, de astă dată mai simplă, este de a detecta, în terenul astfel defrișat, liniile vectoare, ale căror sensuri se ascut în concluzii strîns articulate.

Aceeași metodă se aplică și în lucrările de față. Mai cu seamă în ultimele două studii, identificarea obiectului înlăuntrul ariei mai vaste, care-l cuprinde, are loc succesiv, în cercuri concentrice, progresiv diminuate. Mai întîi cercetătorul află locul *simbolului* și al *operei*, ca noțiuni generale, în cadrul realității sociale sau, mai precis, pe parcursul evoluției lor. Numai după aceea, în cîmpul delimitat, astfel găsit, el desprinde domeniul și mai restrîns, cu caracter special, al *simbolului artistic* și al *operei artistice*, pătrunse plenar după criteriul genului proxim și al diferenței specifice. Realitatea cea mai largă fiind aci cea socială, care se desfășoară în timp, categorie înlăuntrul căreia apar și respectivele fenomene estetice, *locul* lor în scara acelei realități depinde de *momentul* care le generează, considerat în raport cu alte momente creatoare de valori.

Aci vechea poziție umanistă a lui Tudor Vianu capătă o întărire din partea mai noii sale orientări cu caracter social. Trebuie să amintim că în fixarea locului și momentului artei printre celelalte categorii și valori există două opuse vederi fundamentale. Una privește fenomenul artistic ca manifestare primordială a omului, manifestare ce le premerge pe toate. Este linia care pleacă de la Vico, trece prin teoreticienii romantismului german, apoi prin Hegel, și ajunge pînă

la Croce, pentru care arta apare ca formă „auroral㔠a cunoaşterii. Cealaltă vedere susţine, dimpotrivă, că arta se determină ca un produs mai evoluat, care nu iese la lumină decît în urma altor manifestări ale omului. Aceasta ar fi vederea atît a anticilor cît şi a modernilor călăuziţi de principii umaniste, pînă la marxism inclusiv. Tudor Vianu se situează pe ultima poziţie amintită, susţinută şi demonstrată de el îndeosebi în *Geneza metaforei*, dar rezultată cu claritate şi din celelalte studii ale fazei sale ultime.

Departe de a indica un mod de expresie primitiv sau, în orice caz, iniţial, metafora presupune un stadiu de evoluţie şi chiar un indiciu de rafinament al societăţii unde apare. Sprijinit pe argumente de incontestabilă erudiţie lingvistică, istorică şi etnografică, precum şi pe un riguros aparat critic, Tudor Vianu răstoarnă ipoteza unei primordiale elocuţii metaforice, ipoteză care, pe urmele lui Vico, devenise axiomatică şi în unele cercuri de cultură contemporană. Nici chiar la Homer, pe care, potrivit vederilor mai noi, esteticianul român nu-l mai consideră un autor arhaic, ci produsul unei certe civilizaţii — desigur tot de tip vechi — nici la el nu descoperă încă *metafora*, ci numai *comparaţia.* Aceasta din urmă se arată a fi un mijloc artistic mai rudimentar, cînd operaţia mentală ajunsese numai la alăturarea termenilor asemănători, iar nu la abstracta substituire a lor. Există, deci, un progres şi în artă, care merge paralel cu dezvoltarea celorlalte forme ale evoluţiei umane. Activitatea artistică depinde, însă, de apariţia prealabilă a unor asemenea forme, care totdeauna o anticipă. Mintea care ajunge să conceapă arta s-a trezit la acest nivel numai prin împrejurări din afara ei, şi care o premerg.

Această poziţie în ordinea genetică, poziţie care fixează artei momentul de apariţie într-un stadiu mai evoluat al societăţii, se leagă, în mare parte, şi de ideea pe care cercetătorul şi-a făurit-o despre structura sau componenţa ei. Aproape toţi cei ce văd în artă un fenomen pri-

mordial, care le anticipă pe toate celelalte, îi atribuie un caracter pasional (Vico), subiectiv (Hegel) sau intuitiv (Croce). Pentru vederea crociană, arta este intuiție pură, iar înlăuntrul ei ar exista o logică specială, intuitivă, așa cum pentru Vico se configura o matematică și, în genere, o știință specială, devenită simplă varietate a pasionalității sau fanteziei poetice. Așadar, rațiunea însăși ar fi altceva decît rațiune în cuprinsul artei. Dimpotrivă, pentru cei ce văd în fenomenul artistic expresia unei certe evoluții, cum este cazul cu Tudor Vianu, se descoperă la bază o concepție opusă, după care elementul rațional, în înțelesul său propriu și adevărat, constituie un important factor constitutiv al artei.

Această vedere profund umanistă se află reafirmată în toate studiile sale ultime. Metafora, bunăoară, se bazează pe o substituție rațională de termeni, care presupune distincția precisă dintre anumite sensuri, în speță dintre *asemănare* și *identitate*, distincție care la primitiv era încă confuză sau, în unele cazuri, chiar inexistentă. Simbolul artistic implică iarăși ideea de organizare, spre deosebire de expresia sa frustă, inițială, cînd el însemna doar modalitatea imediată de comunicare. În sfîrșit și opera, la rîndul ei — și nu numai cea artistică, ci orice fel de operă — își dovedește o absență aproape totală la primitivi. „Dorințele acestuia (ale primitivului n.n.) — spune Tudor Vianu — sînt nu numai puține, dar și anarhice și nelimitate". Opera nu apare decît odată cu intervenția elementului rațional, intervenție fără de care nu se poate crea nici o valoare. Numai atunci omul „se îndrumează după obiective mai precise și prin aceasta însăși se limitează și se temperează". Opera, inclusiv cea de artă, nu se poate ivi decît pe temelia unui plan organizat, chiar dacă acesta rămîne doar implicit.

Considerarea artei ca apariție mai evoluată și ca fenomen în mare parte rațional ne face să identificăm în Tudor Vianu un gînditor de factură clasică, trecută, bineînțeles, printr-o filieră de

vastă erudiție modernă, cu ecouri din cele mai vii în umanismul actual. Este o trăsătură nu numai implicită în întregul său mod de orientare, ci și manifestată expres într-o lucrare mai veche *Idealul clasic al omului* (1934). O asemenea vedere se reiterează și în mai recentele studii de față, îndeosebi prin interesul pentru ideea de *operă*, ca și la antici sau la oamenii Renașterii. Dacă de la această preferință îndreptată asupra obiectului, urmărim și modul de interpretare al acestui obiect, descoperim indicii tot mai convingătoare despre clasicismul lui Tudor Vianu. Dincolo de relațiile formale, *adîncimea* operei artistice se constituie totdeauna pentru el din factorul *moral*, care-i alcătuiește ponderea substanțială, trăsătură dominantă și la clasici în atitudinea față de artă.

Dar clasicismul nu înseamnă pentru Tudor Vianu o atitudine prizonieră trecutului, ci, dimpotrivă, una care postulează idealul viitorului tocmai în sensul umanismului actual. Aceasta se recunoaște încă de la *Idealul clasic al omului*, unde modelele umane privite de el cu acest titlu nu aparțin Antichității sau Renașterii, ci secolului nostru, unele personalități intrate în obiectivul său fiind încă în viață cînd cercetătorul și-a publicat acea carte. În al doilea rînd — ceea ce apare și în prezenta *Filozofie a operei* — clasicismul lui Tudor Vianu își descoperă primul resort în ideea generală de *muncă*, identificată ca o funcțiune socială dominantă, fără a se delimita numai la munca artistică, așa cum făceau clasicii. Iată, deci, o idee care, plecînd de la iluminism, atinge cele mai ample proporții tocmai în actualitate.

Dar nu numai din această atitudine sau nu numai din *conținutul* gîndirii se desprinde clasicismul său. O atare trăsătură stilistică poate fi recunoscută tot atît de probant și din *forma* gîndirii lui Tudor Vianu. Ceea ce se întîlnește mai rar astăzi, esteticianul ne invită să-i apreciem frumusețea geometrică a raționamentelor și a demonstrațiilor, aspect sub care rămîne poate

neîntrecut în cultura noastră. Tudor Vianu nu iubește paradoxul sau „scandalul" rațiunii, ci, dimpotrivă, rămîne atașat *bunului simț*. Este una din trăsăturile sale cele mai clasice. Și totuși, cît de nou, de reîntinerit și de fecund apare acest *bun simț* al său! Toate ideile, chiar cele mai cunoscute, sînt intens *regîndite* de Tudor Vianu. Ele trezesc invariabil gustul de a reflecta mai departe în sensul său, de a-i continua sau îngroșa firul gîndirii. În mod absolut nu ne putem da perfect seama dacă esteticianul și filozoful culturii are dreptate, dacă arta este într-adevăr o apariție mai tardivă decît alte fenomene sociale. Dar, pe cînd alți gînditori situați pe aceeași poziție ne suscită să-i combatem — adică ne provoacă polemic prin *intuiții-surpriză* cărora li se pot contrapune alte *intuiții-surpriză* — Tudor Vianu ne stimulează nu numai să-l aprobăm, ci să-i și sporim în chip fecund argumentația. El a urmărit și a reușit, în toate privințele, să devină un *model*, ceea ce desemnează idealul personalității clasice de totdeauna.

Prinzînd, însă, o trăsătură specifică a profilului său spiritual, n-am dori, totuși, ca ea să ne abată pe o cale exclusivistă și unilaterală. Există, negreșit, și unele aspecte esențiale din configurația gînditorului nostru, care-l despart categoric de clasicism, făcîndu-l reprezentant prin excelență al spiritului modern. El recunoaște, bunăoară, că „idealul nostru etic nu mai este în aceeași măsură acela al omului închis în sine, în perfecțiunea echilibrului interior. Idealul nostru etic este acum deschis, ca și cel estetic, evoluînd uneori către înlocuirea operei prin simplul document." Aceste idei, formulate la sfîrșitul studiului despre *Simbolul artistic*, sînt completate prin unele precizări concrete în legătură cu noul nostru ideal *deschis*. Este anume deschiderea către „tendința de înfrățire cu ceilalți oameni, în direcția luptei pentru ei". Mai există, desigur, și adaosul că, după ce totul se va stabili, omul se va întoarce iarăși către cultivarea echilibrului său interior. Deși gînditorul vizează astfel un nou clasicism,

el simte totuşi intens pulsul *deschis* al actualităţii.

Se mai relevă, însă, şi o altă latură profundă a gîndirii sale, care-l desparte de factura clasică, şi anume vasta perspectivă istorică în orizonturile culturii. Poate că într-o disciplină nouă, cum este „istoria ideilor", Tudor Vianu a dat una din cele mai fecunde contribuţii contemporane. Orice motiv sau concept antropologic, etic, estetic sau literar se lasă privit de el de la izvorul genetic pînă la ultima fază a transformărilor prin care a trecut. În numele unei raţiuni intolerante şi închise, clasicismul anulase *istoria*, şi, odată cu ea, orice veleitate de-a cunoaşte evoluţia umanităţii în succesiunea treptelor sale. Nu altfel, şi Descartes în *Traité des passions* anulase fundamentul de *istorie individuală* al pasiunilor, considerîndu-le simple forme imperfecte ale raţiunii. Dimpotrivă, pentru Tudor Vianu, în acord cu cel mai perfect spirit modern, raţiunea nu este o închisă funcţiune mentală, ci o mereu deschisă aplicare la obiect, care nu poate fi efectiv cunoscut decît în întreaga sa evoluţie, de la geneză şi pînă la configuraţia sa prezentă. Aşa se află privite, în cazul de faţă, şi *metafora* şi *simbolul* şi *opera* şi ideea de *geniu*.

Aceste patru cercetări estetice, fundate pe o acumulare imensă de material, prelucrat critic în sensul poziţiei umaniste moderne, relevă ultima decantare a unei activităţi continue de patru decenii, depuse de cel mai mare estetician român.

PRINCIPIILE UNEI „ESTETICI DINAMICE"

Anii 1934—36 au fost cu adevărat norocoşi pentru gîndirea estetică românească. Pe cînd apărea, în acel interval, la Bucureşti, *Estetica* lui Tudor Vianu, vedea lumina la Paris, în 1935, *Essai sur la création artistique* a lui Liviu Rusu. Această din urmă carte, publicată la Alcan în colecţia „Bibliothèque de la Philosophie contemporaine", carte de un răsunet prea puţin cunoscut la noi, a suscitat în acea vreme interesul şi elogiile mai multor personalităţi, gînditori şi cercetători ai artei, printre care Charles Lalo, Henri Focillon, Richard Müller-Freienfels.

Ţinînd seama de însemnătatea evenimentului, ne întrebăm cum de-a putut, decenii întregi, să fie trecut cu vederea, în cultura noastră. Este poate cazul ingrat cu atîtea creaţii de pionierat, care, nefiind receptate în plină lumină la momentul lor, lasă timpul să treacă peste ele. O dreptate tardivă trebuie, totuşi, să li se facă, dreptate nu atît autorilor cît mai cu seamă culturii noastre. Dealtfel, o asemenea reparaţie a şi realizat la noi editura Univers, publicînd în 1972 o nouă ediţie a lucrării.

Cartea ne aminteşte de acei ani excepţionali, cînd gînditori tineri, ce abia depăşiseră vîrsta de treizeci de ani, au dat la iveală lucrări mari de sinteză, prin care se afirma, pentru prima dată în mod substanţial, existenţa unei estetici româneşti la nivel mondial. Cercetînd lucrarea

și coroborînd-o cu studiile ulterioare în românește ale profesorului Liviu Rusu, putem întregi un profil intelectual paralel, dar cu totul distinct de acela al lui Tudor Vianu. Această diferențiere s-a dezvoltat în ciuda aceloraşi surse de erudiție, în mare parte necunoscute pînă atunci în cultura românească, și care marcau o nouă receptare îndeosebi a esteticii germane din primele decenii ale veacului nostru.

Configurația lui Tudor Vianu se prezintă mai complexă și mai variată extensiv, situîndu-se în același registru cu a multor altor personalități reprezentative de epocă, un Lucian Blaga, George Călinescu, M. Ralea, Camil Petrescu, Oskar Walter Cizek sau Ștefan Nenițescu. Este adevărat că studiile de început, continuate prin preocupările catedrei, au făcut ca ponderea gîndirii sale să se înscrie în planul esteticii. Aria sa de gîndire era, însă, cu mult mai vastă, plecînd de la diferitele ramuri ale filozofiei (filozofia culturii, antropologia filozofică, teoria valorilor, istoria filozofiei) pînă la stilistică și la istoria literară. De aceea noi vorbim de Tudor Vianu ca de o amplă figură culturală, ca de un îndrumător larg, așa cum se poate vorbi în alt sens și de George Călinescu, bunăoară. Ca structură intimă, el era un filozof, devotat, printre altele, și esteticii, care, numai din rațiunile amintite mai sus, ocupă sediul dominant în gîndirea și în preocupările sale. Liviu Rusu, dimpotrivă, se relevă ca estetician pur, chiar dacă în unele lucrări a intrat adînc și în alte domenii, și chiar dacă formația sa se arată a fi tot temeinic și integral filozofică. Am putea, mai precis, să-i distingem pe cei doi gînditori, spunînd că Tudor Vianu *împarte* cu estetica toate celelalte preocupări ale sale, pe cînd Liviu Rusu le *subsumează* pe acestea esteticii.

O atare distincție se surprinde imediat din felul deosebit cum atinge și cum tratează gîndirea lor fenomenul artistic. Tudor Vianu caută, în primul rînd, să descopere sau să fixeze momentul și locul artei în domeniul mai larg al

realității și al cunoașterii. Așa procedează orice filozof, care urmărește să-și completeze un sistem global, unde se cristalizează separat diferitele categorii ale minții. Faptul rezultă mai cu seamă din ultimele sale lucrări estetice, unde se arată plenar absorbit de istoria ideilor, în al căror cadru mai extins vrea să detecteze și apariția diferitelor fenomene artistice, precum și relația lor cu contextul integral al celorlalte activități și valori umane. Bunăoară, numai în cuprinsul unei mai vaste filozofii a *operei*, pătrunsă în datele și semnificațiile ei generale, urmărește el locul și momentul special al *operei de artă* (v. *Tezele unei filozofii a operei*).

Liviu Rusu, dimpotrivă, se introduce direct către pulsul cel mai viu al fenomenului artistic, pe care îl identifică în faptul *creației*. De aceea nici nu practică în mod deosebit analiza altor domenii, de unde să se desprindă apoi obiectivul principal al cercetării. Sau chiar dacă le analizează, o face nu pentru a le găsi ca temeiuri auxiliare ale investigației, ci pentru a le îndepărta ca eventuale obstacole din calea țintei urmărite. Procedează adică în felul diagnozei medicale negative, care respinge falsele indicii ale unei simptomatici aparente. În general, însă, nu se oprește aci decît pentru ocazionale obiective polemice, cu totul secundare în ansamblul cercetării. După cum am spus, acest gînditor ancorează direct înlăuntru, sau, mai precis, la „sursele apecifice ale creației artistice", care sînt de la început, din lumea primitivă, de natură „interioară", psihică. Nu numai că de aci, de la aceste „surse", începe arta, fără nici o ipotetică rădăcină în domenii străine, dar de aci se și identifică prefigurat întregul cuprins al esteticii.

Este un unghi de vedere, de unde reiese din primul moment originalitatea lui Liviu Rusu. După sumarele indicații pe care le-am dat pînă acum, ar părea că orientarea sa se atașează la estetica psihologică. Și într-o oarecare măsură este adevărată o asemenea constatare. Dar pe cînd esteticienii psihologici caută sursele psihice

antecedente — și știm cît caz fac de ele diferitele ramuri psihoanalitice —, pe Liviu Rusu nu-l interesează asemenea antecedente, ci privește relațiile lăuntrice numai întrucît se integrează în faptul exclusiv al creației artistice. În mod paradoxal, gînditorul este un fenomenolog al esteticii psihologice, adică unul care nu izolează esența obiectului — a operei — după principiile antipsihologice ale acelui curent estetic, ci izolează tocmai esența interioară, psihică a creației. Dar de fapt nu o izolează, ci o supraordonează, făcînd-o să cuprindă în potență tot restul domeniului respectiv. De aci se desprinde o altă distincție față de estetica psihologică, orientare ce profesează o metodă explicativ-analitică, pe cînd Liviu Rusu se dirijează către o concentrare sintetică. El nu *descompune*, ci *integrează*.

Această tendință integratoare se extinde pe planurile cele mai largi și mai cuprinzătoare ale esteticii. Așa, bunăoară, consacrata privire separată a celor trei sectoare pe care le îmbrățișează această știință, adică *opera*, *contemplația* și *creația*, — cu o atenție covîrșitoare acordată primelor două, îndeosebi *operei* — i se pare autorului că ar configura o *estetică statică*, de tip vechi. De aci și străduința sa de a o înlocui printr-o *estetică dinamică*.

Ce se înțelege prin această noțiune, al cărui termen figurează dealtfel și în subtitlul lucrării, *Contribution à une esthètique dynamique?* Este accepția care nu mai vede în procesul creator un simplu moment sau o parcelă din ansamblul fenomenului artistic, ci recunoaște într-însul însuși factorul dominant și subordonator dinlăuntrul acelui ansamblu. Creația nu constituie, deci, un cîmp parțial de investigație, separat de cercetarea operei și de receptarea ei, ci unul cu funcțiunea de matrice, din care nu numai că decurg, dar se și află implicite celelalte două. Totul pleacă de la *sursa specifică*, sursă care nu derivă dintr-o activitate extraestetică, așa cum ar fi munca, jocul sau mijloacele de atracție sexuală, ci aparține inițial artei. Liviu Rusu vede

dezvoltîndu-se de aci o *dialectică a creației*, formulă ce definește relația sau, mai bine-zis, tensiunea continuă dintre funcțiunile *impulsive* și cele *inhibitive* ale artistului.

Din interpretarea acestor date rezultă iarăși una din trăsăturile de marcată originalitate ale gînditorului, originalitate apreciabilă sub mai multe aspecte. În primul rînd, cele două funcțiuni: impulsivă și inhibitivă, ar corespunde cunoscutei perechi de factori complementari, atribuiți dintotdeauna artistului, adică elementul intuitiv și cel rațional. După concepția consacrată de mai multă vreme, numai primul ar fi cel ce alcătuiește natura propriu-zisă a creatorului de artă, pe cînd ultimul ar însemna un adaus autoimpus, un corectiv adus acestei naturi în vederea unei eficiențe făuritoare. Pentru Liviu Rusu, dimpotrivă, elementul rațional sau inhibitiv este, din unghi estetic, cel cu adevărat și adînc natural. În aceeași proporție în care el învinge elementul impulsiv iese în evidență și *eul* artistului. Factorul rațional nu constituie un adaus la natură, fiindcă însăși această natură este *rațională*. Desigur că aci nici relația de termeni și nici imediatul nostru spirit asociativ n-ar trebui să ne înșele. Astfel, judecînd formal acea relație, am fi gata să-i atribuim lui Liviu Rusu un subliniat clasicism, deoarece și pentru clasici natura era rațională, și pretindea să domine în artă. Negreșit, însă că o asemenea judecată pripită ar fi și integral falsă. Nu numai pentru clasici natura este rațională, ci și pentru Hegel, dar în cu totul alt sens. Or, tocmai în acest sens dialectic, opus accepției clasice — ce-ar fi, bineînțeles, calificată drept *statică* — se integrează și raționalitatea naturală în *estetica dinamică* a lui Liviu Rusu.

Din cele obținute pînă acum se desprinde continuarea unei dezvoltări consecvente. Odată ce artistul nu se opune naturii, ci se integrează perfect într-însa, iar această natură este în esență rațională, urmează și o anulare a zidului despărțitor între lumea lăuntrică a creatorului de artă

și lumea din afară. Acel *eu* al său, rezultat din victoria elementului inhibitiv în tensiunea sa cu cel impulsiv ,devine agentul unei speciale dialectici între subiect și obiect, prin care se află depășite amîndouă aceste noțiuni. De aceea, „frumosul" ce se naște dintr-o asemenea dialectică nu este de proveniență nici subiectivă, nici obiectivă, ci, după un termen împrumutat de la Max Dessoir, ar fi de natură *conjectivă*, idee care relevă marea unitate dintre lumea interioară și cea exterioară, atît de adesea disociate. Relația din care derivă o asemenea concluzie ne apare aci demonstrată cu o marcată subtilitate. Astfel, configurația interioară a artistului s-ar afla în așa mod întocmită, încît, prin propria sa dispoziție naturală, să voiască lumea din afară, și să se extindă firesc într-însa, ca într-o arie omogenă cu acea configurație interioară. Desigur că toate aceste raporturi mai ocazionează, la rîndul lor, o sumă de precizări și de nuanțe. Trecem, însă, peste ele și, din cele expuse acum în urmă, reținem două trăsături esențiale. Mai întîi procesul creației artistice alcătuiește o activitate dominant rațională. În al doilea rînd, prin această activitate artistul nu se opune, ci se integrează omogen în natură, care este și ea rațională.

Prin factura sa, *Essai sur la création artistique* nu cuprinde o estetică integral dezvoltată, ci numai principiile de bază și resorturile constitutive ale unei asemenea estetici. Există, însă, aci o anumită complexitate, care nu poate fi cuprinsă prin calificări directe și simpliste fără concursul unui atent discernămînt. În această privință ne ajută precizarea nuanțată a subtitlului, *Contribuții la o estetică dinamică*, precizare care arată că lucrarea înseamnă pe de o parte mai puțin, iar pe de altă parte mai mult decît ceea ce indică titlul. Mai puțin, fiindcă aduce doar „contribuții" la ceva, încadrîndu-se în registrul acelor atît de frecvente *Beiträge* germane, distincte de sensul cuprinderii integrale, inclus de francezul *essai*, care se aplică la diferite fenomene de cultură, privite global. Pe de altă parte,

lucrarea înseamnă mai mult decît ceea ce spune titlul, fiindcă aceste „contribuții" nu sînt aduse exclusiv creației artistice, ci unui întreg sistem estetic în potență, unei *estetici dinamice*, pe care o acoperă în germene faptul creației.

Confruntînd datele de mai sus, am putea să interpretăm și altfel această lucrare. Este anume un „sistem deschis", așa cum și-a conceput și Croce *Estetica*, emendînd-o mereu pe parcurs, și adăugîndu-i noi precizări. Faptul ni se pare deosebit de avantajos, înscriindu-se printre efectivele cuceriri ale spiritului modern. Autorii de sisteme închise își zidesc pentru totdeauna unele fatale scăpări din vedere sau inconsecvențe, care rămîn prizoniere înlăuntrul construcției respective, asemenea lui Dedal în propriul său labirint, și asupra cărora nu se mai poate reveni. Sistemul deschis se arată, dimpotrivă, perfectibil și susceptibil de continui emendări. Din acest unghi mobil și viu tratează și Liviu Rusu obiectul actualei discuții. O anumită scăpare din vedere, reparabilă și efectiv reparată mai tîrziu în *Logica frumosului* (1946), merită, prin ponderea ei importantă, să fie semnalată.

Ne gîndim anume la evoluția gîndirii lui Liviu Rusu în aplicarea ei la ideea de „frumos". Am menționat potrivit vederilor sale, că artistul nu se opune, ci se integrează direct în ansamblul natural. Ca urmare, acea dialectică a creației nu face decît să urmeze o dialectică a naturii însăși, care este în esență rațională. Suferind însă o momentană sugestie din partea lui Charles Lalo, esteticianul român închipuise și el o distincție netă între frumosul „natural" și cel „artistic". Numai primul s-ar constitui ca obiect al esteticii, fiind singurul *creat*, pe cînd celălalt este doar *dat*. Frumosul natural ar intra numai în preocupările esteticienilor de tip vechi, care n-au ajuns încă să-și precizeze și să-și delimiteze cu strictețe aria cercetării. Aci se poate detecta dificultatea. Partea criticabilă a esteticii vechi nu provine din faptul că se ocupă de „frumosul natural", ci că îl privește ca pe un fenomen în sine, inde-

pendent de legătura strînsă dintre natură și artă. Or, în rest, estetica lui Liviu Rusu postulează și demonstrează continuu această legătură. Și atunci se anulează, desigur, și distincția dintre frumosul *dat* și cel *creat*, vedere susținută, dealtfel, și de unele cercetări mai noi. Iată, deci, că gînditorul poate progresiv să-și acomodeze unele idei într-un acord cît mai perfect cu ansamblul concepției sale. Este un exemplu concludent, care ilustrează superioritatea „sistemului deschis".

Această „deschidere" nu înseamnă, însă, că toate celelalte probleme n-ar fi fost gîndite de la început într-o foarte legată coerență. Dealtfel, și din restul expunerii noastre se poate desprinde o atare calitate. ● vom mai ilustra, însă, în încheiere, printr-un ultim aspect, tot în legătură cu frumosul, unde esteticianul român ne pare a aduce iarăși o contribuție relevantă. El ia atitudine împotriva unei considerabile expropieri a acestei noțiuni, operație care începuse cu mult înainte, dar se amplifică pînă la hipertrofiere în veacul al XIX-lea, dăinuind ca atare și astăzi. Pe cîtă vreme frumosul ocupa inițial întregul cîmp de cercetare al esteticii, acum a devenit, printr-o progresivă reducție, doar o mică parcelă din acel cîmp, împărțindu-și domeniul cu o sumă de alte categorii, separate în totul de ideea și de conținutul său.

Pe altă cale decît Croce, Liviu Rusu urmărește să reducă ideea de frumos la cuprinsul său integral, ca obiect al esteticii. Frumosul nu mai prezintă o simplă parte *lîngă* alte părți, ci un întreg, care le cuprinde și le subsumează pe toate celelalte. Categoriile estetice nu sînt expresii independente și exterioare frumosului, ci tot modalități ale sale. Avînd toate aceeași structură, se deosebesc întreolaltă numai după „gradul de tensiune al dinamismului dialectic". În această privință, există trei tipuri de creație, cărora le corespund trei modalități ale frumosului. Este tipul *simpatic*, cel *demoniac-echilibrat* sau numai *echilibrat* și cel *demoniac-expansiv* sau numai *expansiv*. Primul s-ar identifica, în planul frumo-

sului, cu ceea ce în estetica tradițională se numește *grație*, al doilea cu *demnitatea*, iar al treilea cu *sublimul*. Ele alcătuiesc, nu categorii separate, ci modalități numai înlăuntrul frumosului, fiindcă toate sînt învestite cu facultatea de-a ne produce delectare și toate „atrag adeziunea noastră". Fără a urma radicalismul lui Croce, care desființează categoriile estetice, Liviu Rusu le menține, însă nu la treapta atribuită lor de accepția obișnuită. Ceea ce desființează dintr-însele este prezumția hipostazierii. Ele rămîn numai în calitate de categorii înlăuntrul *frumosului*, noțiune care reapare, astfel, iarăși în cuprinsul său integral, ca obiect al esteticii, cu toate drepturile sale retrocedate.

Prin această reconstituire, Liviu Rusu nu se întoarce totuși la vechea estetică. Acolo rădăcina frumosului se vedea înscrisă în relațiile interioare ale *operei*. Aci ea se află în faptul *creației*, de unde derivă și cele trei tipuri de artiști. Numai din acest fond al procesului creator rezultă și respectivele tipuri ale frumosului. Astfel, întregul volum al esteticii își scoate substanța din acea dialectică a creației, care cuprinde în germene și explică atît obiectul operei cît și al contemplației.

Reeditarea acestei impozante lucrări, după aproape patru decenii, confirmă actualitatea ei. Autorul a fost și este un contemporan viu al veacului. Născut aproape odată cu secolul, Liviu Rusu i-a primit impulsul specific, sub aspectul unei priviri proprii asupra fenomenului artistic. Ne permitem demonstrarea ideii dintr-o perspectivă mai largă, în cadrul căreia a putut să apară și o asemenea lucrare.

Arta din ultima jumătate a veacului trecut, cu excepția cîtorva țări, — în primul rînd a Franței — a suferit de o inflație a *operei* și de o penurie a *creației*. Prin aceasta se caracterizează toate epocile de *epigonism*. Ansamblul producției epigonice este nemăsurat mai amplu decît acela provenit din inițialele îndemnuri creatoare. Accentul se situează pe *operă* — devenită

facilă în asemenea împrejurări — iar nu pe capacitatea efectivă de *a crea*, în adevăratul înțeles al cuvîntului. O astfel de epocă este și ultima jumătate din veacul trecut, cînd faptul s-a repercutat și în estetică, prin asocierea obiectului epigonic cu gîndirea epigonică — în speța pozitivismului — aplicată asupra acelui obiect. Existau pe atunci multe *opere* — ca și multe concepții estetice, care, evitînd esența fenomenului cercetat, aduceau „laborioase soluții" pozitive, dar prea puține din ele se dovedeau a fi roadele unei adevărate *creații*, în sensul satisfacerii efective a nevoii de valoare artistică, adică de *frumos*.

Odată cu veacul nostru „creativist" și dinamic, termenii relației și-au inversat ponderea funcțională. Există cu mult mai accentuat elanul *creației*, adesea hipostaziat, decît tendința ca, prin acel elan, să se realizeze o *operă* închegată. În atîtea curente artistice ale veacului nostru, schița, simplificarea, abrevierea, linia nudă care nu mai acoperă procedeul ci îl dezvăluie ostentativ, în sfîrșit toate aceste indicii și altele similare, lasă adînc întipărite în ele gestul *creației*, precum și *ideea* nouă sau mai puțin nouă, care călăuzește acel gest. Dar *opera* propriu-zisă se află încă în stare potențială. Faptul relevă unul din registrele reprezentative ale acelui complex de răsturnare revoluționară, ce se invocă adesea în legătură cu arta veacului nostru. Creația nu mai vrea să fie o *ancilla operis*, să o servească trudnic din umbră, iar apoi opera să se prezinte parcă făcută de la sine sau căzută din cer ca un meteorit. Rezultă de aci expresia uneia din veleitățile înnoitoare ale veacului nostru, care face adesea să se străvadă tendința amintită mai sus. Anume creația vrea să apară, de astă dată, ea pe scenă, să-și arate originalitatea și mesajul așa cum și le arăta mai-nainte numai opera, să devină și ea obiect de expoziție și de spectacol.

Iată de ce „estetica dinamică" a lui Liviu Rusu se dovedește atît de actuală. Desigur că în cadrul acestei constatări trebuie să introducem și o distincție. Nu este adică vorba de o actua-

litate împinsă necontrolat pînă la datele ei extreme. Gîndirea sa nu se contaminează de acel spirit „creativist" răsfrînt radical în unele concepţii estetice mai recente, care dizolvă complet opera în fluxul creaţiei ce se transmite direct, într-o deschisă, indefinită şi variabilă continuare, de la emiţător la receptor. Liviu Rusu nu se lasă influenţat nici de modelele artistice, nici de ultimele metode ale secolului, care de fapt nici nu existau încă atunci cînd a apărut *Essai sur la création artistique*. Gîndirea sa rămîne clasică în înţelesul cel mai larg al cuvîntului, iar privirea sa se dirijează către arta dintotdeauna, selectată în marile ei expresii. Liviu Rusu rămîne un contemporan viu al secolului, nu adoptîndu-i formele variabile, ci pătrunzîndu-i esenţa constantă. Faptul rezultă cu toată evidenţa din iniţierea valabilă a unei „estetici dinamice", din accentul hotărîtor pus asupra „creaţiei", în acord cu orientarea dominantă a timpului, din realizarea numai în potenţă a unui sistem, alcătuind ceea ce noi am identifica drept un „sistem deschis". Gînditorul ce conjugă esenţa epocii sale cu esenţa perenă a valorilor, se rînduieşte printre *martorii* preţioşi ai acelei epoci, pe care o înţelege nu numai întîmplător sau empiric. Din unghiul şi de pe planul esteticii, un asemenea martor se dovedeşte a fi şi Liviu Rusu.

Aceasta ar fi contribuţia sa sub aspectul a ceea ce am numit altădată *suprastil*, idee prin care am identificat o unitară manifestare temporală, cu alte cuvinte stilul determinant al unei epoci. Secolul XX configurează o perioadă cînd, în artă, accentul cade asupra *creaţiei*, care subsumează funcţiunii sale dominante şi noţiunea de *operă*. În această privinţă Liviu Rusu apare ca un incontestabil exponent al *timpului*. Cu aceasta, însă, n-am spus totul, Liviu Rusu se mai dovedeşte a fi un exponent al *spaţiului* său, deoarece concepţia sa se precizează în acord şi cu trăsăturile specifice ale unui substil românesc.

La această din urmă notă de cugetare contribuie, în parte, evoluţia mai tîrzie a vederilor

sale, care desființează distincția radicală dintre „frumosul natural" și „frumosul artistic". Am spus, însă, că o asemenea emendare ulterioară nu contrazice nimic din toate datele concepției sale inițiale, coincidente cu felul cum s-a înțeles totdeauna arta pe pămîntul Daciei. Activitatea artistică nu constituie dezintegrarea în vederea unui *altceva*, ci, dimpotrivă, o cufundare mai adîncă *înlăuntrul* naturii. Între artist și mediul natural există o desăvîrșită omogenitate. Structura *subiectului*, a creatorului de artă se vede în așa fel alcătuită încît să dorească extinderea în lumea *obiectului* ca într-un sediu firesc al său, de care nu-l desparte nici o graniță. Faptul nu duce la efectul unei iraționalități confuze, fiindcă însăși natura este *rațională*, ceea ce corespunde străvechii credințe la noi într-o „rînduială a firii". În sfîrșit, ideea că procesul creației constituie un dat psihic inițial, neprecedat de nici o altă activitate străină, coincide iarăși cu stabilirea unei existențe de început a *viziunii artistice* românești. Estetica lui Liviu Rusu este, așadar, nu numai o expresie a *timpului*, a coordonatelor noastre contemporane, ci și a *spațiului* său geografic-spiritual, ale cărei date de totdeauna gînditorul le-a absorbit plenar.

IARĂȘI AVANGARDA

Iată un material de discuție, care n-a putut fi clasat. De aproape trei sferturi de veac — doar cu scurte intermitențe — atît fenomenul în sine cît și interpretarea sa se află încă în curs. Una din cele mai larg cuprinzătoare vederi, care datează numai din 1972, se datorește esteticianului maghiar Miklós Szabolcsi. Autor al mai multor lucrări, dirijate îndeosebi către interpretarea aspectelor artistice, literare și filozofice ale veacului nostru, Szabolcsi dispune de o vastă informație, extinsă la proporții planetare. Se arată, printre altele, competent în cultura românească din secolul XX, odată cu a altor țări din centrul și sud-estul Europei. Așa se prezintă și concentratul său studiu în limba engleză, *Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism* (în *New Literary History*, 1971—72). Lucrarea, deși succintă, se configurează atît de bogat ramificată, încît ne deschide o infinitate de sugestii, chiar dincolo de problemele stricte, pe care le ridică fenomenul *avangardei.*

Cu toată abundența de date și de reflecții, nici una nu se dovedește inutilă, începînd chiar de la fixarea originii terminologice a obiectului studiat. Ca foarte mulți termeni estetici — ne-am mărgini aci să semnalăm numai expresiile *frumos, sublim, artă, estetică, realism* —și denumirea fenomenului de față și-a făcut mai înainte stagiul în cîmpul altor valori. Pe subsecventul plan

artistic, termenii respectivi vor extrapola semnificațiile precedente, pe care le-a deținut în registre străine. La fel se întîmplă și cu *avangarda*. Szabolcsi arată originea militară a termenului, lansat în cursul revoluției din 1789, apoi trecerea sa către sensul politic, pe la 1830, studiind amănunțit evoluția sa în noul cadru. Toate aceste preliminarii ne îndrumează către înțelegerea caracterului combativ, de șoc, pentru o nouă deschidere, pe care-l primește accepția avangardei și în aria artistică, unde se introduce în veacul nostru.

În al doilea rînd — ceea ce am subliniat și noi altă dată pentru profilul întregului nostru secol artistic — este *bivalența* fenomenului. Pe de o parte se constată filiația sa directă cu sfîrșitul veacului trecut, iar pe de altă parte se înregistrează conținutul fundamental nou, pe care-l aduce avangarda. În prima ipostază, a legăturii cu epoca precedentă, Szabolcsi vede în toate artele o tranziție neîndoielnică între următoarele noțiuni: *simbolism*, *naturalism simbolist*, *expresionism simbolist*. Cu alte cuvinte, firul de uniune cu veacul trecut se întregește prin familia de termeni *simbolism-simbolist*. Numai că această filiație, invocată de autor, rămîne valabilă doar pentru aria germană sau de influență germană. În alte spații ni se pare, bunăoară, tot atît de evidentă tranzația de la Cézanne la cubiști. Szabolcsi, totuși, nu neglijează, în această privință, nici lumea franceză, mai cu seamă sub raportul poeziei. Întîlnim, astfel, subtila observație că între Rimbaud și Apollinaire există o apropiere atît de strînsă, încît cu greu s-ar spune că fiecare din ei aparține cîte unui alt secol. În orice caz, ideea filiației cu sfîrșitul veacului trecut apare, în ansamblu, convingător demonstrată.

Mai importantă, însă, este cealaltă valență a avangardei, adică ruptura completă cu orice antecedente și inaugurarea unei noi concepții „în relația dintre artist și lume, dintre subiect și obiect." Cu alte cuvinte, odată cu avangarda, se inițiază „un nou sistem de coduri artistice". Asemenea afirmații ne provoacă la început unele

îndoieli. Poate că o schimbare a relațiilor dintre artist și lume a mai avut cîteva precedente în decursul timpului, bunăoară în trecerea de la gotic la Renaștere sau de la clasicism la romantism. Îndoiala noastră se dovedește totuși neîntemeiată, fiindcă Szabolcsi se gîndește la un fenomen nou nu atît de stil cît mai cu seamă de sociologie a artei. Sub un atare aspect, avangarda n-a avut, într-adevăr, nimic analogic în trecut.

Este pentru prima dată în istorie cînd justificarea artistului și a artei a devenit precară, date fiind rapidele schimbări din cursul secolului nostru către o lume din ce în ce mai complicată și mai incomprehensibilă. În celelalte cadre istorice, funcțiunea și locul fenomenului artistic, mai favorabile sau mai puțin favorabile, după împrejurări, se vedeau totuși fixate înlăuntrul unui ansamblu de viață. Acest rost al artistului și al artei desigur că era mereu altul, după profilul diferențiat al Antichității, al Evului Mediu, al Renașterii, al clasicismului sau romantismului. Un statut, însă, oricare ar fi fost el, exista invariabil pentru domeniul creației. Artistul și arta aveau mereu o justificare în rolul pe care-l îndeplineau. Acest rol, fie el suveran, fie servil, nu-și dezmințea, în nici un caz, existența. Avangarda reprezintă, însă, primul fenomen care nu mai poate desluși ce caută arta și artistul pe lume. Ei nu mai văd nici funcțiunea, nici menirea sau locul lor, fiindcă toate aceste rosturi se substituie mai înainte de-a se constitui. Le desființează brutal schimbările vertiginoase ale vremii, care, devenind ea însăși neînțeleasă, nici nu se poate reflecta într-o creație artistică — pentru care se cere obligatoriu un *obiect* — și nici nu poate întemeia justificarea unei eventuale reflectări. Faptul amintește de o lucrare mai veche, din 1930, a lui Coudenhove-Kalergi, *Revolution durch Technik*, unde autorul respectiv, constatînd încă de pe atunci rapiditatea schimbărilor produse de tehnica modernă, o găsește incompatibilă cu activitatea artistului. Acesta are nevoie de timp, de o oarecare stabilitate, pentru a-și sedimenta

în subconştient culegerea impresiilor, de unde să rodească arta. Or, viteza cu care se schimbă lucrurile anulează acest fecund mediu interior, singurul unde poate prinde rădăcini creaţia.

Şi atunci avangarda îşi dă seama că arta nu mai este în măsură să-şi îndeplinească funcţiunea tradiţională. Ea trebuie să devină altceva decît ceea ce se ştie că este, să-şi însuşească noi baze care să atragă, la rîndul lor, şi o modificare a societăţii. În consecinţă, se adoptă acum ca principiu „*disoluţia relaţiei dintre artist şi public*". Dar nu aci stă noutatea, fiindcă acelaşi principiu se văzuse adoptat şi de către precedentul *fin de siècle*. Nici în acest moment artistul nu mai avea public, fie el şi în înţelesul cel mai restrîns, ca bunăoară, al spectatorilor de la teatrele de curte din Renaştere. În momentul *fin de siècle* se grupau în jurul producătorului de artă doar cîţiva cultivatori sau „înţelegători", care căutau senzaţii rare şi rafinate. Ştiindu-se refuzat, artistul anticipa el însuşi divorţul cu societatea prin abordarea unui dispreţ faţă de public, al cărui acces ar fi diminuat „esenţa" inefabilă a creaţiei sale.

Noi am spune că, de fapt, nici pentru perioada *fin de siècle* atitudinea nu era nouă, cel puţin pe plan formal. Au mai existat momente cînd anumite tipuri de artă se dispensau de public. Într-o lucrare a sa intitulată *Opera de artă în epoca reproductibilităţii ei tehnice (Das Kunstwert im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* un eseist ca Walter Benjamin deosebise trecerea de la *arta-ritual* — în înţelesul hieratic, de lucru tăinuit publicului — şi *arta-expoziţie*. Există, totuşi, şi aci unele deosebiri esenţiale faţă de împrejurările dinspre sfîrşitul veacului. *Arta-ritual* era un simplu mijloc, o cale de iniţiere, aşa cum se releva, printre altele, în mediile derivate din doctrinele gnostice şi neoplatonice. Ea devine, însă, un scop în sine către sfîrşitul veacului trecut, cînd artistul se improvizează ca oficiant ezoteric al unui cult închinat artei. Nu rareori el atinge, pe această cale, limitele gro-
 tescului. Astfel, pictorul berlinez Melchior Lechter

oficia într-o sutană de catifea verde la altarul *simțurilor*, pictînd vitralii cu personaje alegorice intitulate *Sfîntul Miros* , *Sfîntul Pipăit* etc.

Există, însă, și o altă deosebire, cu mult mai importantă. *Arta-ritual* nu avea public, dar deținea o *autoritate*, sau, mai bine-zis, intra în aparatul autorității, care se exercita adesea pe cale nevăzută. Creația artistică rămînea inaccesibilă în acest caz, dar *se știa* totuși că ea ființează, că deține un rol și că intră, deși inadecvat, în angrenajul social. În momentul *fin de siècle*, arta devine nu numai *inaccesibilă*, ci și *ignorată* ca existență, situîndu-se cu totul *în afara* societății. În fond nu mai este vorba de o *artă-ritual*, ci de o *artă-exil*. Artistul își dă seama că a pierdut terenul, că i s-au suspendat rostul și funcțiunea socială. Resemnarea sa se compensează atunci printr-o sumă de gratuități. El intră în rolul unui monarh detronat, care-și mai continuă, cu totul formal, exercițiul demnității în mijlocul unui mic anturaj în exil.

De aceeași lipsă a locului și a menirii lor în societate își vor da seama și exponenții avangardei. Dar pe cîtă vreme ruptura relației cu publicul, la sfîrșitul secolului, se manifestă tacit, printr-o ostentație a retragerii, în cadrul noului fenomen această ruptură se vede accentuată, avînd adesea un caracter clamoros, de sfidare. Artistul nu numai că nu acceptă anularea sa, dar vrea să se impună și ca energie socială. Contrariu antecedenților săi imediați, el luptă să-și propage principiile, considerînd izolarea sa numai ca efect al unei provizorii ignorante. Atitudinea sa nu se mai arată pasivă, ci adesea intens provocatoare. Totuși, ruptura cu publicul, pe care caută să-l compromită ca pe o masă stupidă, incapabilă să-i înțeleagă creația, este, în fond, dialectică. Pe ruina acestei rupturi, el se străduiește să creeze un alt public. De aci se desprinde și revenirea sa în aria socială. Artistul își ia acum revanșa față de societatea care l-a alungat, urmărind să-i producă spărturi și s-o alieneze de membrii ei, pe care și-i face adepți.

Așa cum creează *artă*, avangarda creează și *public*, considerîndu-l și pe acesta drept o operă a ei.

Ea a putut astfel să vadă mai departe decît cei ce au precedat-o. Artistul dinspre sfîrșitul secolului s-a gîndit numai la soarta sa de proscris, și s-a retras supărat din societatea care l-a desconsiderat. Avangardistul, însă, bazat pe o lucidă strategie psihologică, simte că nemulțumit este nu numai el, exilatul, ci și o largă categorie de oameni, rămasă înlăuntrul acelei societăți. O putere socială te poate strivi nu numai prin eliminare, ci și prin procesul opus, prin oprimarea între zidurile sale fără orizont. Iată, deci, un public excelent, în care-și va găsi ecou mesajul de protest și de revoltă al avangardei. Pe acest suport se va deschide și înțelegerea noilor sale principii estetice, care încearcă să răstoarne aproape tot ceea ce s-a știut pînă atunci despre artă.

În ce anume constă optica artistică a avangardei, care include protestul? Mai întîi în redarea sincopată, incongruentă, bruscă și scrîșnită a acelui mediu de schimbări rapide și de forme dezumanizate. Pentru prima dată arta va fi o oglindă critică a societății, reproducîndu-i nu *motivele* sau conținuturile tematice, ci imitîndu-i șarjat însăși *structura*. Este expresia de *mimesis* nu a unui conținut de forme și idei, ci a *țesutului* moral de unde derivă un asemenea conținut. Prin imitarea acelei structuri, avangarda urmărește să scoată îngroșat în evidență dezechilibrul și caracterul diform al societății respective. Cu privire, bunăoară, la fragmentul de dramă *Karandasch* al lui Gottfried Benn din faza sa expresionistă, Helmut Krapp face următoarea observație:

„Cuvintele nu înseamnă nimic. Ele semnalizează doar haosul material a ceea ce denumesc". Procedeul este fără precedent, fiindcă niciodată pînă atunci arta n-a protestat prin adoptarea chiar a țesutului celular dinlăuntrul obiectului criticat, ci numai printr-o expunere de motive și de fapte. Desigur, însă, că această mimare structurală nu reprezintă o reproducere propriu-zisă, ci
175 numai o expresie manieristă, încărcată cu excesul

subiectiv al artistului, de unde rezultă, dealtfel, și o parte din coeficientul său creator.

Aci am indicat, însă, numai un singur aspect din contribuția avangardei. În al doilea rînd, protestul ei se va exprima pe cale directă, prin strigătul disperat, prin accentele de sarcasm și de grotesc dureros, cu care artistul își relevă situația de om ce nu-și găsește locul în aria socială. Ne pare, însă, că Szabolcsi a trecut cu vederea unul din mobilele importante ale manifestărilor frenetice, pe care le evocă, și care este *spaima*. O asemenea întregire ar contrazice aparent cele expuse pînă acum, de unde reiese ca trăsătură dominantă a avangardei tocmai *curajul* ofensivei. În cadrul, însă, al psihologiei sociale, aceste extreme nu se exclud. Momentele tulburi, de intensă agitație a conștiințelor, implică adesea un fel de dialectică între spaimă și curaj. Dar, pe lîngă aceasta, în cazul avangardei, panica nu este numai un efect personal — fapt ce nu mai poate fi pus la îndoială —, ci și un mijloc mobilizator pentru a zgudui pe cei cărora li se adresează, și a-i face să reacționeze împotriva unei societăți, unde se insinuiază spectrul neliniștii. Trezirea spaimei poate fi și o cale de luptă.

Dar, cu tot numele militant pe care îl poartă, fenomenul avangardei nu se explică integral doar prin latura sa combativă. Nici un curent cu adevărat valabil nu urmărește numai să dinamiteze, ci și să propună altceva în loc, cu alte cuvinte să și construiască. În această privință, avangarda nu se deosebește de atîtea antecedente ilustre din decursul istoriei. Umanismul Renașterii combate categoriile medievale, dar în același timp încheie o alianță cu Antichitatea în vederea unui alt ideal constructiv. De asemenea și mijloacele de luptă ale mișcării romantice împotriva clasicismului sînt însoțite de un pact cu Evul Mediu spre a-și sprijini aspirația către o altă realitate artistică. În acest cunoscut context comparativ, care sînt, oare, alianțele ce le stabilește avangarda, alianțe prin concursul cărora să se afirme și ea ca o nouă expresie creatoare? În primul

rînd, o asemenea tendință de afirmare capătă glas prin dirijarea interesului către artele primitive din ținuturile cele mai depărtate. Sub acest aspect, aria de cuprindere a avangardei se extinde de la lumea africană pînă la cea precolumbiană din America. Ea urmărește astfel să aplice criterii proaspete în artă și să instaureze noi idealuri de frumusețe în locul obositei frecventări a modelelor derivate din matricea greco-romană. Dar, pe lîngă această extindere în *depărtare*, se practică paralel și o concentrare în *apropiere*. Diferitele variante locale în care se disemineazǎ mișcarea avangardistă, mai tind să descopere și să valorifice, în noi întruchipări, motivele primare din respectivele cuprinsuri naționale. Szambolcsi vede aci o ramură specială a fenomenului cercetat, pe care o numește *avangarda folclorică*. Unul din exemplele reprezentative pe care le invocă aci este Arghezi. Desigur că imaginea unei *avangarde folclorice* românești ar oferi și alte expresii, cu mult mai bogate, atît din domeniul poeziei cît și al artelor figurative. Recunoaștem, însă, că, într-o cuprindere atît de largă, pe tot întinsul globului, autorul nu putea să amplifice, pe măsura dorinței noastre, exemplele luate dintr-un singur punct geografic. Conturul avangardei se întregește, astfel, adăugîndu-se și latura sa constructivă la cea negatoare și anarhică.

Evoluția destul de capricioasă a acestui fenomen a putut înșela pe mulți dintre noi. În pragul ultimului război mondial se credea că avangarda a și intrat în domeniul trecutului, ca o izbucnire scurtă ce s-a consumat rapid și definitiv. Singura ei urmă mai vie părea să fie doar o mai mare libertate cu care reintrau în circulație vechile forme de artă. Constatarea unui sfîrșit se vedea întărită de cazurile atîtor poeți sau artiști avangardiști, care se „cumințiseră“, renunțînd la aspirațiile lor din tinerețe. Faptul ducea la concluzia că avangarda s-ar fi redus doar la o manifestare zgomotoasă, dar în fond fragilă și nerezistentă, incapabilă să-și ducă la capăt programul

de răsturnare şi substituire a vechilor baze de creaţie, pe care se sprijinea arta. În bună parte, păreau să o fi depăşit şi marile evenimente ale secolului, cînd omul căuta să-şi facă drum prin desişul atîtor dificultăţi. Aflarea stringentă a unor noi criterii de viaţă lăsau în umbră noile criterii de artă, cu care venise avangarda. De fapt, însă, nu era un deces, ci numai o sincopă sau o simplă „moarte clinică".

Avangarda reînvie puternic în jurul lui 1947, îndeosebi prin propulsiunea pe care o primeşte din America. Este fenomenul cunoscut sub numele de *neo-avangardă*. Aceasta se introduce cu aceleaşi principii de continuă înnoire, ca şi vechea avangardă, însă realitatea sa funcţională nu se mai arată a fi aceeaşi. Departe de-a mai însemna o „ruptură", ea vine acum ridicată gata tocmai de acel fond receptiv pe care altădată se străduia să-l creeze. Între timp, unele noi condiţii de viaţă se precizaseră tot mai accentuat în nevoia de „forme deschise", intrate acum într-un cîmp general de orientare. Tocmai de aceea, primordiala trăsătură dominantă a avangardei, trăsătură situată sub semnul protestului şi al revoltei, dispare. Neo-avangarda se instalează, astfel, comod, în mediul coordonatelor actuale, ca expresie perfect adecvată, printre altele, şi aplicărilor structuraliste, care i-au servit mult ca bază integratoare. Ea capătă, în consecinţă, un caracter conformist, aşa cum se întîmplă cu toate formulele artistice în stadiul oficializării lor. Aceasta nu înseamnă, însă, că s-ar afla într-o fază de declin. Perspectivele, într-o asemenea situaţie, sînt totdeauna greu de prevăzut.

Aşa se explică faptul că astăzi, în lumina acestor ultime consideraţii, un studiu serios asupra fenomenului, cum se dovedeşte a fi acela al lui Miklós Szabolcsi, poate să sugereze nesfîrşite reflecţii şi asociaţii, în parte chiar expuse mai sus. Şi totuşi, n-am vedea încă o soluţie definitivă. Avangarda rămîne una din expresiile cele mai *deschise* ale lumii moderne, deschisă atîtor conţinuturi, atîtor surprize şi, în consecinţă, atîtor interpretări.

PE MARGINEA UNEI ESTETICI JAPONEZE

Din atîtea aspecte, fără echivalent în trecut, ale veacului nostru, rezultă şi o tensiune neobişnuită a dezbaterilor privitoare la situaţia artei. O nouă fundamentare, o scoatere a ei de sub semnul întrebării, unde au adus-o unele fenomene actuale, alcătuiesc pentru estetică un complex de preocupări, pe care nu le-a avut altă dată şi care relevă agitatul moment artistic trăit de noi. În această privinţă, sugestiile venite de la un filozof japonez ca Tomonobu Imamichi ne apar deosebit de fecunde.

Iniţiat atît în cultura extrem-orientală cît şi în cea europeană, pătrunsă în tot cursul dezvoltării ei, Imamichi s-a făcut demult cunoscut pe plan internaţional printr-o expresie de cugetare, care ne evocă, — am spune — factura şi articulaţiile evantaiului. Este, adică, o gîndire cuprinzătoare, cu deschidere largă, dar în acelaşi timp, extrem de riguroasă şi de solid fixată pe axul ei. O sinteză completă a vederilor sale se cuprind în cartea pe care o publică el în 1968 la Tokio, în limba germană, *Betrachtungen über das Eine (Consideraţii asupra Unului)*. Subtitlul lucrării, *Gedanken aus der Begegnung der Antipoden (Reflecţii din întîlnirea Antipozilor)*, ne dă o imagine limpede asupra cercului său de preocupări.

Ca atîţia gînditori actuali, se arată şi Imamichi intens preocupat de „criza" lumii moderne. Vremea noastră marchează o accentuată deni-

velare între diferitele ei arii de manifestare. Pe cînd, bunăoară, pe planul științelor fizice, trăim, prin „aventura cosmonauților", o epocă „intersiderală", și pe planul politicii o epocă „internațională", în registrul culturii umaniste ne menținem încă într-un vechi provincialism geografic. Acest domeniu nu mai rezultă a fi contemporan cu spiritul larg și cuprinzător al timpului, care tinde să șteargă granițele planetare și chiar extraplanetare.

Criza rezultată din neîmplinirea unei reale coeziuni a culturii umaniste se mai agravează și prin criza virtuților intensive dinlăuntrul acestei culturi. Asistăm la un moment de declin al ideii, prin care se răstoarnă în gîndire factura vechiului silogism practic aristotelic. Științele fizice, care, prin aplicările lor, au atins înălțimi nebănuite, au adus, pe de altă parte, o stare de fapt ce inversează relația normală dintre mijloace și scopuri.

Să revenim la vechiul silogism practic aristotelic. Iată forma sa exemplară.

Premisa majoră: eu doresc să-l realizez pe *A*
Premisa minoră: *p*, *q*, *r*, *s*, îl vor realiza ca mijloace pe A,
Concluzia: din anumite temeiuri, eu îl aleg pe *p* ca mijloc de realizare a lui *A*.

Prin urmare, eu posed inițiativa scopului *(A)* pentru atingerea căruia mă decid să folosesc un anumit mijloc *(p)*. Progresele științei moderne din epoca tehnicismului nu-mi mai îngăduie, însă, acest raționament. Ea ne pune, bunăoară, la dispoziție o cantitate uriașă de energie atomică. Ce facem noi cu această forță? Silogismul practic ia, deci, următoarea întorsătură:

Premisa majoră: dispun de forța *P*,
Premisa minoră: *P* poate să realizeze ca scop pe *a*, *b*, *c*, *d*,
Concluzia: îl aleg ca scop pe *a*.

Elementul motor nu mai este, deci, scopul sau ideea, ca inițiativă liberă a minții mele,

pentru realizarea căreia folosesc ca instrument un mijloc, ci factor prim devine acum acest mijloc, care-mi dictează el scopul. Cu alte cuvinte, în locul meu gîndește acea forță *P*. Eu n-am altă libertate decît să aleg din lista limitată, pe care mi-o oferă ea. Ne vedem, astfel, deposedați de autonomia creatoare a unei finalități proprii. Sîntem angrenați într-o constrîngătoare dependență de mijloace, care ne decid ele scopurile. Ideea, identificată ca un obiectiv final al minții, nu mai există, fiindcă noi nu mai putem avea finalitățile noastre; le avem numai pe acelea pe care mijloacele ni le pun la dispoziție.

O atare criză a ideii își află echivalentul într-o corespunzătoare criză a artei și poeziei. Artistul clasic european folosește încă relația firească, normală, dintre scopuri și mijloace. Ultimele, adică, se află categoric subordonate celor dintîi. Scopul, ca factor prim și ca inițiativă liberă a artistului clasic, este permanentizarea caracterului caduc, pieritor, al lucrurilor de pe lume, calificate drept *frumoase*. Pentru împlinirea acestei finalități, arta întrebuințează ca instrument sau ca mijloc acțiunea *mimesis*-ului. Iată însă că știința și tehnica modernă au ajuns să reproducă și să fixeze la un grad de exactitate și mai perfectă decît arta aspectele trecătoare. *Mimesis*-ul a fost răpit de pe planul artistic pe planul tehnic. Arta se vede atunci constrînsă de mijloacele ce i-au mai rămas să-și improvizeze un alt scop decît acela de a eterniza lucrurile frumoase. În locul *formei*, ea își alege *expresivitatea*.

La această schimbare de obiectiv, adaugă pe bună dreptate Imamichi, a mai contribuit și altceva, anume caracterul subiectiv al artei moderne. Ni se pare, însă, că aci gînditorul japonez nu explică suficient fenomenul, ceea ce l-ar fi ajutat să-și demonstreze și mai convingător teza. El vede, pe de o parte, înstrăinarea *mimesis*-ului de cîmpul artistic, iar, pe de altă parte, subiectivitatea artistului modern, ca două cauze deosebite care doar converg către înlocuirea idealului formal prin cel expresiv în arta veacului nostru.

De fapt, însă, ele nu sînt două cauze deosebite şi paralele, ci se arată a fi perfect înlănţuite, decurgînd una, drept consecinţă, din cealaltă. Anexarea funcţiunii imitative de către mijloacele tehnice moderne l-a făcut pe artist să-şi vadă ocupat terenul în lumea relaţiilor obiective ale lucrurilor: şi atunci a abandonat acest teren, recurgînd la un alt cîmp de acţiune, acela al lumii sale lăuntrice.

Cultivarea acaparantă a unei asemenea laturi subiective mai are, însă, şi o altă raţiune, poate mai importantă decît cea amintită. Este vorba de limita spirituală a acelei societăţi de tip tehnico-industrial, care-şi are capătul în veacul trecut, şi care înlătură din coordonatele ei strîmte mesajul poetului sau artistului, mesaj ce se bucurase mai înainte, în alte medii sociale, de o apreciabilă audienţă. Drept urmare, sub firma protestului, dar mai mult de nevoie — fiindcă nu putea altfel — creatorul artistic se însingurează, se retrage în sine însuşi, adică în unicul loc ce-i mai rămînea disponibil, după ce fusese izgonit din lume de semenii săi care încetaseră să-i acorde orice urmă de credit. Aşadar, el nu se mai orientează către realitatea din jurul său, pe de o parte fiindcă posibilităţile tehnice moderne l-au deposedat de misiunea *mimesis*-ului, iar pe de altă parte, fiindcă condiţiile sociale l-au înstrăinat şi l-au exilat din mediul legitim al activităţii sale.

Acest adaus şi această ultimă completare a noastră nu fac decît să întărească vederile lui Imamichi şi concluziile la care el a ajuns. Înlocuirea principiului formei prin acela al expresivităţii, fenomen atît de evident în cadrul subiectivităţii artistice moderne, nu este cîtuşi de puţin efectul unei finalităţi proprii, voite în mod liber de artist. Această substituire de obiective se constituie numai ca un scop dependent şi impus, dictat de mijloacele care i-au mai rămas creatorului de artă după ce i s-au tăiat cele mai importante căi de acţiune în lumea obiectivă a realităţii, adică *mimesis*-ul şi perspectiva mesajului social.

Este vorba, deci, atît de o criză a ideii în general cît şi a artei în special. Aceasta se manifestă, în amîndouă cazurile, prin inversarea relaţiei fireşti dintre scopuri şi mijloace. O asemenea răsturnare apare ca simptom al unei crize pe toate planurile culturii umaniste. După convingerea lui Imamichi, criza şi-ar afla remediul prin ieşirea din amintitul provincialism geografic, depăşit atît pe planul ştiinţelor fizice cît şi al politicii de colaborare internaţională. Gînditorul japonez postulează, în această privinţă, o strînsă comuniune, pe terenul culturii umaniste, între Orient şi Occident. China, Japonia, Coreea ar putea să contribuie eficient la realizarea unui atare obiectiv.

Autorul pleacă de la ideea că există un autentic umanism extrem-oriental, de altă factură, bineînţeles, decît cel occidental. Este adevărat că, în ceea ce priveşte limba japoneză cel puţin, termenul „filozofie" se arată a fi relativ recent. El a fost introdus, pe calea culturii olandeze, de către Amane Nishi (1829—1894). Prin traducere, dar mai mult prin adaptare la spiritul locului, Nishi a găsit expresia kitetsugaku (*ki* = năzuinţă către, *tetsu*-cercetare clară *gaku* = ştiinţă). Dar, cu toată proveniența recentă a termenului, conţinutul şi semnificaţia sa se dovedesc a fi străvechi în Orient. Fără să se lege absolut nici o contingenţă între diferitele ei manifestări, a existat o unică epocă mare a filozofiei pe întreaga planetă. Astfel, ilustra perioadă grecească dintre veacul al VI-lea şi al III-lea î.e.n. a fost perfect contemporană cu cea chineză din acelaşi interval, numită şi „perioada celor o sută de filozofi", în care s-au afirmat, pe rînd, un Confucius, un Ciuang-Ciu, un Lao-Tse, un Hui-Shi. Dacă ţinem seama că aceasta s-a relevat ca o epocă tot atît de însemnată şi în activitatea filozofilor budişti din India, vedem că ni se deschide o problemă încă nerezolvată, aceea a marilor „paralelisme", dezvoltate concomitent în culturile cele mai depărtate unele de altele, şi fără nici o contingenţă între ele. Este încă una din tainele

care-şi cer dezlegarea, fiindcă fenomenul se întîlneşte nu numai pe plan filozofic.

Dar să lăsăm această problemă, şi să trecem şi peste comentarea diferitelor vederi ale vechii filozofii chineze. Să extragem dintr-însele numai ideea de umanism aşa cum o vedea Imamichi în varianta sa orientală, distinctă de cea apuseană. Aceasta din urmă îi relevă gînditorului japonez idealurile Antichităţii clasice şi ale Renaşterii. Ca atare, el identifică în Europa, ca nucleu umanist, obiectivul imanent al *persoanei* şi *personalităţii*, prin cultivarea cărora se măreşte obţinerea demnităţii umane. Spiritul european nici nu concepe altfel această noţiune. Iată, însă, că în configuraţia umanismului extremoriental ideea de persoană sau de personalitate se vede cu desăvîrşire ignorată. În schimb, locul de cinste este ocupat de noţiunea *responsabilităţii*, fireşte faţă de *cineva* sau de *ceva*. Concepţia umanistă îşi stabileşte aci baza pe transgresarea propriei fiinţe, sau pe transcenderea ei, cum se exprimă Imamichi. Umanismul nu-şi mai situează accentul pe o substanţă (persoana), ci pe o relaţie (responsabilitatea faţă de...). Putem invoca aci o consecinţă în ordinea comportamentului etic, consecinţă pe care o ilustrează şi Imamichi. Astfel, cele mai frecvente sinucideri în Orient *(harakiri)* au ca mobil sancţiunea pe care şi-o aplică sieşi omul pentru că a încălcat o obligaţie a *responsabilităţii* sale. Sinuciderile din Occident, am putea completa noi prin contrast, nu pleacă de la acest mobil, ci de la lezarea unei integrităţi sau demnităţi a propriei *persoane.* Acesta este, însă, numai un singur exemplu, desprins din întregul cod al mentalităţii şi comportamentului, prin care ni se demonstrează că idealul umanist se arată a fi imanent în Apus, şi transgresiv (sau transcendent) în Răsărit. Faptul se dovedeşte valabil în acelaşi sens şi pe planul artistic.

Am constatat, în arta europeană, distincţia dintre *mimesis*-ul clasic şi expresivitatea modernă. În arta extrem-orientală nu există, însă, o ase-

menea distincție. Aci noțiunea de *mimesis* este necunoscută. Arta clasică orientală nu mai urmărește să păstreze în copie ideea de frumos, întrevăzută în trecătoarele ei întrupări naturale, ci să mijlocească stăpînirea directă, am spune în original, a acestei idei. De aceea, ea nu se mai bazează pe *mimesis*, ci tot pe *expresivitate*. Intenția de a poseda în *original* esențele prin mijlocirea artei ne arată, însă, evident, că această expresivitate orientală cuprinde cu totul alt substrat și alt sens decît aceea a Europei moderne. Aci, la noi, din rațiunile invocate mai sus, artistul își găsește refugiul înlăuntrul propriei sale subiectivități, adesea claustrate și ermetice. Expresivitatea artei clasice chineze este, însă, de natură transcendentă, ca și întregul umanism respectiv, și nu-și alege această cale ca un refugiu impus de împrejurări, ci ca un scop liber ales.

Indiciile date de Imamichi, în această privință, ni se arată demult cunoscute și nouă. Monocromia picturii clasice chineze și japoneze, imensul spațiu gol al tabloului, simplificarea desenului în stilul *haboku*, rezultat numai din cîteva trăsături în tuș, sînt totodată căi ale expresivității și mărturii ale depărtării de *mimesis*. Așa, însă, cum am stăruit, clasicismul artistic răsăritean se deosebește fundamental de „modernismul" european. În amîndouă cazurile, expresivitatea se manifestă printr-un caracter reductiv și abreviativ. Pe cînd, însă, în arta modernă europeană abrevierea urmărește să elimine impedimentul detaliilor și al exactității exterioare, pentru ca privitorul să coboare direct în imanența subiectivă a artistului, în cea clasică orientală împuținarea trăsăturilor și frugalitatea lor se operează în vederea unei alte tendințe, aceea de transgresare nestînjenită în lumea semnificațiilor obiective, pe care caută să le sugereze tabloul.

Și totuși — am putea noi adăuga — „modernismul" european n-a fost străin de o parte din „clasicismul" pictural extrem-oriental. Se știe că școala japoneză *ukiyo-ye* din jurul anului 1800 (Hokusai, Hiroshige, Utamaro) i-a influențat pe

pictorii moderni europeni. Dar tocmai această influență arată și mai accentuat deosebirea de registre dintre cele două lumi. Pictorii moderni europeni au adoptat de la maeștrii japonezi ai acelei școli numai unele procedee exterioare, dar în nici un caz, nu le-au pătruns esența și semnificația. Poate că de fapt, ei nici nu voiau să-i pătrundă, în adevăratul înțeles al cuvîntului, fiindcă urmăreau cu totul altceva.

Aci poate că ar trebui să recurgem la unele demonstrații mai direct intuitive, din care să reiasă că nu numai în ordinea mentală a diferențierii de sensuri, ci chiar pe planul vizual al execuției, cele două tipuri de expresivitate se deosebesc profund. Este adevărat că în aria modernismului european trăsăturile apar abreviate și simplificate, însă ele se amplifică, se extind, și umplu întregul tablou cu culoare. Artistul vrea să ne invadeze și să ne țină captivi în imanența acaparantă a subiectivității sale. În pictura clasică japoneză sau chineză intervine o reducție nu numai a trăsăturilor, ci și a volumelor. Acestea se restrîng și lasă acel binecunoscut spațiu gol, de care am amintit.

Plinul este *substanță*, adică tocmai elementul întrupat, în umanismul european, de realitatea persoanei, realitate redusă pentru artiștii moderni la fărîmăturile gigantizate ale propriei subiectivități. Golul, dimpotrivă este *relație*, ca în vechiul umanism chinez; este distanța sau spațiul dintre ceva și altceva care urmează să-și comunice, întreolaltă, creînd ideea de *responsabilitate*. În formele ei excesive *substanța* înseamnă *închidere în sine*. Dimpotrivă, *relația*, la oricare din gradele ei, marchează o *deschidere*, acea deschidere care cuprinde fapta, acțiunea eficientă, ce nu se poate mișca decît într-un spațiu gol. Acest gol devine esență a realității fiindcă fără el totul ar rămîne paralizat, împiedicînd orice săvîrșire a ceva. Vom reda, în această privință, tulburătoarele cuvinte ale lui Lao-Tse:

„Treizeci de spițe se împreună în ax;
Din nimicul axului rezultă folosirea roții,

Plăsmuiește un vas de lut;
Din nimicul său rezultă folosirea vasului;
(adică din volumul golului dinăuntru)
Taie uși și ferestre în peretele casei;
Din nimicul lor rezultă folosirea casei
(adică din golul pe care îl formează în perete).

Arta, la rîndul ei, cuprinde de asemenea sensul unei mișcări, al unei relații îndreptate către ceva, ca și obiectele invocate mai sus. Parafrazîndu-l pe Lao-Tse, am putea spune că din „nimicul" peisajului rezultă folosirea tabloului. Golul este spațiul relației în accepția umanismului extrem-oriental. El cuprinde esența transcenderii de la trăsăturile și volumele reduse ale picturii la semnificația lor mare, obiectivă. Golul cuprinde, deci, deschiderea vastă, care situează opera respectivă pe portativul utilizării ei în registrul suprem al ideii.

Cele constatate în privința picturii devin valabile, pe un plan mai complex, și pentru poezie. În poemele orientale se acordă o însemnătate primordială cuvîntului și relației dintre cuvinte. Faptul pleacă încă de la Confucius, pentru care întreaga armonie a vieții depinde de noțiunile clare verbale și de definițiile exacte ale lucrurilor. Totuși, în gîndirea paradoxală a Orientului se înțelege prin aceasta altceva decît la noi. Autorizîndu-se de la Ciuang-Ciu, gînditorul japonez susține că o vorbire prea strictă și prea analitic logică pune cătușe frazei, o constrînge și o limitează. Ea anulează golul dintre cuvinte, și, deci, posibilitatea lor de mișcare într-un spațiu deschis către propriile semnificații fundamentale.

De aceea, libertatea completă a vorbirii, răsuflarea ei largă către o cale ascendentă — fără altă servitute decît a gramaticii — nu poate fi aflată decît în poezie. Logica prea stringentă, care închide fraza și o mărginește, rămîne valabilă numai pentru judecățile adaptate la categoria cantității. Această categorie dezvoltă o anumită dialectică între trei factori, *măsurătorul*, *măsura* și *măsuratul*. Termenul mijlociu este acela în

jurul căruia se polarizează toată rigoarea judecății, constituindu-se ca motor al dialecticii. În poezie, însă, *măsura* se vede înlăturată; și atunci totul se spațiază și se desface din strînsoare, lăsînd locul unui dialog direct și liber între ceilalți doi factori. În consecință, numai poezia și arta în general realizează acea dulceață și acea vrajă, care se naște din contactul larg și firesc al omului cu lucrurile, fără cătușele limitative ale unei logici stricte.

Totuși, această mîngăioasă legănare poetică poate deveni frivolă dacă se constituie numai ca substanță, iar nu ca relație deschisă către lumea semnificațiilor. Aci se deosebește ea de „modernismul" poeziei occidentale. Și în acest din urmă cadru, mai cu seamă al ultimelor decenii, se urmărește o eliminare totală a constrîngerii logice, o independență plenară în relațiile limbajului, ai cărui termeni se văd conectați după alte criterii decît ale firului reflectat din vorbirea obișnuită. Pe cînd însă, aci cuvîntul devine substanță, căpătînd o factură imanentă, în Orient el se află conceput în ipostaza de relație cu altceva, vădindu-și, astfel, caracterul transgresiv sau transcendent.

S-ar putea, desigur, ca, în aparență, să se și creeze unele confuzii între cele două vederi. Iată bunăoară, începutul cărții *Ciuang-Tse* a lui Ciuang-Ciu: „În mările nordului trăiește un pește numit Kun. Este mare și nimeni nu știe cîte mile are. El se preschimbă într-o pasăre numită Pong. Nimeni nu știe pe cîte mile i se întinde spinarea. Cînd i se abate să zboare în înălțime, aripile ei se aseamănă cu niște nori care se lățesc sub tot cerul. Cînd marea se frămîntă, această pasăre vrea să zboare către miazăzi. Marea de miazăzi este balta cerului". Constatăm aci un spațiu atît de larg între înțelesurile cuvintelor, încît ele nu se pot închega totdeauna în judecăți obișnuite. Un european modern ar identifica în fabulația „incoerentă" a lui Ciuang-Ciu o asociație conotativă a limbajului, fără echivalent în regiunea denotărilor. Ni se comunică impresia, ca în cazul

atîtor poeme actuale, că totul poate fi orice şi oricum, peşte, pasăre, mare, cer, baltă, mişcare, mărime infinită. Elementele verbale se constituie ca atare în imanenţa unor raporturi proprii ale limbajului.

În Orient, însă, unde această poemă a fost gîndită, ea transcende larg în regiunea semnificaţiilor. Peştele este gîndirea incipientă, încă întunecată (nordul) şi scufundată în ignoranţă (marea), după care se înalţă progresiv (pasărea) şi se luminează complet (sudul). Desigur, se mai adaugă şi alte adiacente implicaţii semnificative, la care nu mai este cazul să ne oprim. Am dori numai să preîntîmpinăm o eventuală neînţelegere. În poezia şi arta extrem-orientală lumea semnificaţiilor nu antrenează — aşa cum s-ar părea — procedeul obişnuit al alegoriei sau simbolului, deşi Imamichi întrebuinţează uneori acest ultim termen. Simpla traducere crasă a unei imagini într-o idee ar fi o trăsătură mai curînd deficientă pentru creaţia artistică. În cazul de faţă, ne aflăm, însă, în faţa unui fenomen cu totul distinct, de ordin superior, unde nu mai este vorba de o traducere, adică de *explicitarea* în alt mod a unui conţinut implicit, ci de o *relaţie* cu altceva. Imaginea artistică ne transportă aci într-o zonă cu totul filtrată şi subtilă a spiritului nostru, în care trăirile şi gîndirile se fac înţelese pe planul cel mai elevat. Prin artă descoperim această inefabilă regiune din noi, care ne umanizează intens prin comunicarea cu esenţele lucrurilor, cu însăşi fiinţa realităţii.

Am plecat de la o criză a ideii şi, în legătură cu aceasta, de la o criză a artei în lumea modernă, aşa cum le constată Tomonobu Imamichi. Trăim într-o vreme cît se poate de evoluată sub raportul ştiinţei, însă ameninţată deseori de nihilism, dacă o privim în raport cu destinul umanismului în cultură. Într-o asemenea împrejurare, misiunea care se cere conferită artei ar fi aceea de recuperare a frumosului, a ideii, a fiinţei umane ca valoare. Iar esteticii — împotriva unui ase-

menea nihilism actual care şi-a pierdut încrederea şi interesul pentru om — îi revine rolul de *ontodicee* şi, totodată, de *calonoologie.* Cu alte cuvinte, ea urmează să justifice omul, să demonstreze rostul dominant al fiinţei umane pe lume, prin argumentul frumosului. Concluziile ultime se desprind de aci în mod firesc. Aria umanistă actuală ar ieşi din provincialismul ei, obţinînd totodată şi reinstaurarea unei independenţe plenare a scopurilor, printr-o comuniune mai strînsă a secolului cu resursele Extremului Orient, aşa cum s-au văzut înfăţişate pînă acum. S-ar întrevedea aci un remediu la criza modernă a ideii şi a artei.

În concepţia lui Imamichi am vedea şi o altă sugestie. Poate că şi atîtea din resursele sud-estului european ar contribui la ieşirea din acel provincialism umanist al zilelor noastre, surprins de gînditorul japonez. Cultura şi tradiţia românească n-ar spori, oare, şi ele, argumentele pentru o *ontodicee* şi o *calonoologie* în secolul XX?

ÎN JURUL EXOESTETICII

Termenul *exoestetică* este poate cel mai nou în știința esteticii. El datează numai din 1972, și se datorează tînărului profesor ceh Miroslav Klivar. Acest cercetător dă și primul studiu asupra noii ramuri estetice, studiu apărut în publicația *Estetická Vychova* (Educația estetică) din Praga. Informația mi-a ajuns pe calea unei prelucrări după acel studiu *(L'exoesthétique comme science)*, al cărui text mi-a fost înmînat de autor, și care a constituit și unul din obiectele de discuție în cadrul celui de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică de la București, din 1972. Pînă atunci — dar tot recent, numai din 1970 — exista doar expresia lansată de Frank Malina: *space-age-art.*

Este pentru prima dată cînd se studiază arta în afară de raporturile terestre. După cum deslușește Klivar, exoestetica ar fi ramura destinată să însoțească, pe plan estetic, ideea de exobiologie, exosferă etc., precum și întregul ansamblu de cercetări efectuate în toate direcțiile, ca urmare a zborurilor cosmice. Negreșit că ne aflăm abia la începuturile contactelor extraterestre, cînd încă se dibuie pretutindeni în noua deschidere de perspective. De aceea, nici nu se poate vorbi, pentru moment, de o *exoartă*, decît sub aspectul indicilor ei previzibile. Unele din aceste indici, atașați la ideea generală de „frumos", au prins, însă, și forme concrete, care pot fi direct studiate.

Ele privesc un cîmp inedit de obiecte și de senzații estetice.

Ca oricărui lucru nou, va trebui să se încerce și rezistența exoesteticii, prin anumite dubii, pe care le vom formula uneori, cu titlu personal, în cursul expunerii. În asemenea cazuri, poziția noastră va fi numai a îndoielii metodice, care nu se identifică cu o negare, ci, dimpotrivă, cu o întărire în fundamentarea pozitivă a fenomenului. Așa, bunăoară, Klivar pleacă de la ideea caracterului infinit „deschis" al întregului ansamblu de relații estetice, accesibile facultăților omenești. Însuși acest punct de plecare atrage o primă replică din partea noastră. Caracterul infinit deschis al artei, pe care îl invocă cercetătorul, este un dat ce precede cu mult exoestetica. El a putut să rezulte din experiențele exclusiv terestre ale veacului nostru, cînd s-au introdus în volumul perceptiv al omului atîtea noi și neașteptate relații estetice. În ce ar consta atunci contribuția exoesteticii? Prin ce ar aduce ea saltul către altceva, către alt sistem înăuntrul acestor relații deschise?

Se pare că aici Klivar preîntîmpină îndoiala noastră cu o precizare interesantă. Un registru nou de optică artistică s-ar obține prin situarea omului în condiții artificiale modului în care poate el exclusiv trăi. În primul moment, nici această precizare nu ni se pare suficient de persuasivă. Într-adevăr, ideea de condiții artificiale omului s-a dovedit extrem de frecventă în tot cursul veacului nostru. Această idee s-a raportat, pe planul cunoscut, terestru, îndeosebi la mediul tehnic modern. Aventura extraterestră n-ar însemna decît o simplă prelungire și amplificare tehnică a unor atari condiții artificiale. Dubiul nostru se întemeiază, însă, pe o neadecvată asimilare între două accepții distincte ale noțiunii de *artificialitate*. Pătrunderea în noi spații astronomice marchează altceva decît ceea ce știam noi pînă acum. Artificială devine, în acest caz, nu numai ambianța sau suma de obiecte pe care le frecventează și manevrează omul, ci

însăşi existenţa sa biologică. Mediul tehnic terestru, oricît s-ar depărta de starea naturii, prin însăşi forţa lucrurilor, nu-l poate împiedica pe om de a trăi tot în elementarele sale coordonate naturale; el continuă să respire aerul planetei şi să simtă atracţia ei gravitaţională. Zborurile cosmice îl transpun, însă, într-un alt sistem fizic şi biologic, care nu mai este al său. În această ipostază i se oferă o gamă de trăiri şi de senzaţii pe care nu le-ar fi putut atinge niciodată în condiţiile adecvate naturii sale.

Să fie, însă, întocmai după argumentările de mai sus? Oare nu de aceeaşi natură este şi experienţa exclusiv terestră a scafandrului, care încearcă o zonă inedită, străină condiţiei fizice a omului? Aşa s-ar părea, dar realitatea dezminte această închipuire. Aventura scafandrului nu conţine decît amplificarea, cu mijloace mai sigure, mai comode, cu posibilităţi de durată mai prelungită şi de explorare mai temeinică, a unor experienţe cunoscute de mii de ani. Omul — eventual unii oameni — poate sta fără echipament scafandrier pînă la cîteva minute sub apă, aşa cum s-a întîmplat, încă de mult, cu pescuitorii de perle. Atmosfera sau peisajul subacvatic s-au văzut adesea redate şi în pictura modernă. În vid, însă, şi mai cu seamă în vidul interplanetar, n-a stat omul niciodată. Aici condiţiile artificiale de viaţă îl pot introduce efectiv într-un sistem cu adevărat nou de relaţii.

Trecută prin această filieră de obiecţii, exoestetica ne apare rezistentă la toate atacurile pe care — cel puţin pentru moment — le-am putut prevedea. Desigur că deschiderea ei de perspective nu este unitară. Nu putem, însă, vorbi de o unitate propriu-zisă nici în cîmpul estetic terestru. Klivar distinge aci o perspectivă cvadruplă, raportată la obiectul artei. Între cele patru orizonturi pe care le-ar deschide exoestetica ni se pare a vedea o diferenţiere graduală, care merge treptat de la terestru pînă la extraterestru exclusiv.

Mai întîi, domeniul exoestetic ar cuprinde arta executată pe pămînt, însă inspirată din noile

achiziții în aria „frumosului", așa cum le-a făcut să rezulte contactul cu spațiul cosmic. Klivar analizează aci unele mărturii din experiențele cosmonauților, de unde se desprinde un nou tip de asociații ale noțiunilor și imaginilor cunoscute, precum și posibilitatea de înregistrare a dinamicii cromatice din gama abstractă. Aceste noi senzații din cîmpul vizual își pot afla echivalențe în registrul acustic și în cel cinetic.

În al doilea rînd ar fi proiectările efectuate tot pe pămînt, însă cu destinația pentru alte corpuri cerești. Am putea vorbi aci de sublimarea artistică a aparatajului, în măsură să atingă, pe bază de calcule, ultima perfecțiune a *simplității complexe*. Dar poate că nu atît în sine se dovedesc importante aceste piese de aparataj, cît ca principii pentru noi forme sau expresii artistice. Aci s-ar cere să ne oprim cîteva clipe, fiindcă formularea noastră pare susceptibilă de unele rezerve. Nu avem oare, de-a face cu simpla continuare a unui fir cunoscut de peste jumătate veac?

Într-adevăr, Le Corbusier, în cartea sa *Vers une architecture*, a demonstrat pertinent contribuțiile pe care le pot oferi pentru arhitectură mijloacele de locomoție, în special modelajul vehiculelor rapide moderne. Unele realizări arhitectonice mai recente au și întrecut postulatele acelei cărți epocale. Dar Le Corbusier, deși a revoluționat principiile arhitecturii, adesea cu repercusiuni fundamentale și asupra altor arte, n-a putut și nici n-a voit să clatine cu nimic ideea de adaptare a lor la condițiile naturale ale omului. Ba, dimpotrivă, a urmărit să întărească bazele acestei adaptări. Peretele de sticlă, gîndit de el, care se poate deschide în locuința ușoară, înălțată pe piloni de beton, ca un vehicul pe roate, oferă avantaje superioare de aer și lumină în comparație cu edificiul tradițional înfipt în pământ. Mai pot oare deștepta asemenea sugestii de adaptare la naturalitatea omului închiderea ermetică a rachetei cosmice? Întreaga artă provenită de aci s-ar asocia, deci, cu senzațiile primite de ființa

umană în condițiile artificiale existenței sale biologice. Ne întîmpină, ca urmare, o altă gamă de relații estetice.

În al treilea rînd s-ar număra arta efectuată de om pe alte corpuri cerești, ținînd seama de coordonatele fizice din respectivele locuri astrale. Din prospectarea lunii — singurul glob extraterestru atins pînă acum de iscusința omenească — deși nu s-a putut experimenta pentru moment, se desemnează totuși indiciile unor eventuale creații artistice cu totul deosebite de cele de pe Terra. Avîndu-se în vedere, bunăoară, precarul cromatism al naturii selenare, nu se știe dacă și cît timp ar rezista culorile acolo. În schimb, terenul violent accidentat al Lunii, cu decalajele sale de altitudini, mai spectaculoase decît ale pămîntului, sugerează perspectiva de elaborare a unor statui colosale. Totodată condițiile specifice de pe Selene reclamă și cu totul alte materiale artistice decît cele folosite pînă acum. Se preconizează utilizarea substanțelor lejere, chiar a lichidelor. Tot anumite materiale speciale, alcătuind piese ușor demontabile, se întrevăd și pentru proiectarea unui tip mobil de orașe-călătoare. Nu mai puțin arta mișcărilor, dansul, s-ar săvîrși în alte condiții, ținînd seama că atracția gravitațională a Lunii este de șase ori mai redusă decît a Pămîntului.

Poate că grațioasa plutire a silfilor n-ar mai fi o simplă fantezie mitică. Imponderabilul s-ar răsfrînge, desigur, și în structura altor arte. Dar nu numai obiectul sau materialul interesează aci, ci și mijloacele de plăsmuire artistică, printre altele întrebuințarea energiei solare. Ne închipuim, de asemenea, că va deține o funcție însemnată și unele încă nedetectate efecte de ecleraj. Cucerirea altor corpuri cerești va deschide, desigur, mereu inedite condiții pentru artă.

În sfîrșit, al patrulea registru, destinat să intre în sfera acestei preocupări, ar fi arta unor ființe raționale extraterestre. Aci, însă, ne aflăm în domeniul cu totul necunoscut al ipotezelor, și nu putem spune nimic. Aceasta în ciuda faptului

că o atare problemă a început să ocupe tot mai mult mințile cercetătorilor. O dovadă, printre altele, este conferința internațională privind legăturile cu „civilizațiile extraterestre", ținută în 1971 la Biurakan, în Armenia.

Așadar, este vorba nu numai de alte obiecte, alte materiale, alte mijloace de elaborare, ci și de alt tip de senzații estetice, de percepții, de asociații. Un ansamblu de noi relații cu arta îndrituiește inițierea exoesteticii. Lumea frumosului își poate descoperi fețele cele mai ascunse omului, dislocat din cercul limitat al naturalelor sale condiții biologice. Această nouă ramură de cercetare rămîne încă, în mare parte, fantomatică, dar ea promite să prindă și preciziune odată cu deschiderea erei spațial-cosmice.

Am căutat să punem pe alocuri obstacole ideii pentru a-i verifica rezistența. Mai rămîne, însă, o întrebare tulburătoare, la care nu știm dacă exoestetica va răspunde și va ieși victorioasă. Ceea ce punem încă sub semnul enigmei este gradul de valoare umană al acestui nou registru de realitate. În multe regiuni ale pămîntului se trăiește un moment de criză a artei și a categoriilor umaniste îndeobște, ceea ce Ortega y Gasset numește chiar o *noapte a artei*. Vedem, de aceea, două posibilități polare, odată cu deschiderea acestui nou capitol estetic. S-ar putea, într-o ipoteză nefericită, ca eventuala sau eventualele exoarte să complice și să adîncească mai accentuat criza de care am amintit. În circumstanță ar invada noi criterii estetice, încă neverificate, care ar spori deruta actuală sub aspectul realizării de valori. S-ar putea, însă, dimpotrivă, ca în exoartă să se găsească unele soluții favorabile pentru problema umană, pentru o nouă conștiință a omului, întemeiată pe poziția ce o ocupă în univers. Am scoate atunci de sub semnul întrebării nu exoestetica, de care nu ne îndoim, ci valoarea ei, condiționată de aducerea cu sine și a unui *exoumanism*.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1 HANS HOLBEIN CEL BĂTRÎN: *Schiță de mîini și ceainic*, tuș și sepia în peniță, Kupferstichkabinett, Basel

2 RAFAEL SANZIO: *Madonna del Prato*, ulei pe lemn, către 1505, Kunsthistorisches Museum, Viena

3 J.D. INGRES: *Marea Odaliscă*, ulei pe pînză, 1814, Luvru, Paris

4 SANDRO BOTTICELLI: *Nașterea Venerei*, către 1486, Gal. Uffizi, Florența

5 MICHELANGELO BUONARROTI: *Sclav murind*, marmură, Luvru, Paris.

6 J. B. CARPEAUX: *Flora*

7 EDGAR DEGAS: *Femeie pieptănîndu-se*, pastel, 1890, Luvru, Paris

8 P. A. RENOIR: *Baigneuză pe stîncă*, ulei pe pînză, 1892, col. Durand-Ruel, Paris

9 Catedrala Notre-Dame din Paris

10 PIERRE SOULAGES: *Pictură 21.6.53*, 1953, col. artistului

11 Turnul domului din Ulm

12 HANS HARTUNG: *T 1956 — 9*, 1956, col. d-na Anna Eva Bergman, Paris

13 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: *Închisori*, planșa III, acvaforte, 1745

14 ALBRECHT DÜRER: *Disperatul*, acvaforte, către 1515, Albertina, Viena

15 ALBRECHT DÜRER: *Cavalerul, moartea și diavolul*, acvaforte, 1513

16 GINO SEVERINI: *Hieroglifă dinamică a balului Tabarin*, 1912, Museum of Modern Art, New York

17 JACKSON POLLOCK: *Numărul 8*, 1949, col. particulară

18 FRANCISCO DE GOYA: *Nebunia fricii*, gravură, Disparate 2.

19 *Taur androcefal înaripat*, de la Dur Şorukin, altorelief în piatră, Luvru, Paris.

20 MARC CHAGALL: *Violonistul verde*, ulei pe pînză, cca. 1918, col. J. R. Shapiro

21 *Adolescentul Critias*, de pe Acropole, pe la 490—480 î.e.n., Muzeul Acropole, Atena

22 DONATELLO: *Maria Magdalena*, 1454—1455, baptisteriul din Florenţa

23 MAX ERNST: *Penultima pădure de scînduri*, 1970, ulei pe pînză şi montaj, Farbfoto Galerie Der Spiegel, Köln

24 RAFAEL SANZIO: *Madona Sixtină*, ulei pe pînză, către 1516, Gemäldegalerie, Dresda

25 PAUL CÉZANNE: *Valenciennes. Ferma*, ulei pe pînză

26 JUAN GRIS: *Lampa*, 1914, ulei pe pînză şi colaj, col. part., Paris

27 KASIMIR MALEVICI: *Compoziţie suprematistă*, 1914—15

28 WASSILI KANDINSKY: *Compoziţie 8*, ulei pe pînză, 1923, Muzeul Solomon R. Guggenheim

29 PIET MONDRIAN: *Copaci în floare*, ulei pe pînză, către 1912, Gemeentemuseum, Haga

30 PIET MONDRIAN: *Compoziţie în galben, roşu, albastru şi negru*, 1912, Gemeentemuseum, Haga

31 ANDREW NEWELL WYETH: *Iarba călcată-n picioare*, tempera cu ou, cca. 1951, col. d-nei Andrew Wyeth

32 JEAN ARP: *Tors*, 1931

33 Colonada de Vest a Parthenonului, Acropole, Atena

34 ERGASTINELE, fragment din peretele de est al Parthenonului: *Procesiunea panatheneelor*, Luvru, Paris

35 RAFEL SANZIO: *Buna Vestire*, schiţă

36 CLAUDE MONET: *Catedrala din Rouen*, Luvru, Paris

37 ROLF NESCH: *Harfista*, Kunsthalle, Hamburg

38 HANS VON MARÉES: *Chiron şi Ahile* (sec. XIX), cretă, Staatl. Graph. Sammlung, München

39 ALBRECHT DÜRER: *Micul Cal*, acvaforte, Kupferstichkabinett, Berlin-Vest

40 WASSILI KANDINSKY: *Lirică* (după *Călăreţul albastru*)

41 FRITZ WOTRUBA: *Monument pentru Richard Wagner*, 1970, *Mainz*

42 FRITZ MIKESCH: *Oraş întunecat*, 1968, Städt. Galerie, Hanovra

43, 44 C. BRÂNCUŞI: *Poarta sărutului* şi *Masa tăcerii* din Complexul de la Tîrgu-Jiu, 1937

45 EDVARD MUNCH: *Ţipătul*, gravură

46 ERNST BARLACH: *Spaima*, 1912, ghips

47 OTTO DIX: *Portretul lui Uzarsky*, 1923, Gal. Richard Feigen, Chicago

48 ALFRED KUBIN: *Moartea în pustie* (Der Wüstentod) col. part., Paris.

49 GH. PETRAŞCU: *Interior cu femeie cosînd*, ulei pe pînză, Muzeul de artă al Academiei R.S.R., Bucureşti

50 ION ŢUCULESCU: *Interior ţărănesc*, ulei pe pînză, col. Bădulescu

51 ŞTEFAN LUCHIAN: *Maci*, ulei pe pînză, col. Const. Ionescu

52 *Gînditorul din Hamangia*, Muzeul Arheologic, Bucureşti

53 Biserică din Basarabi, secolul X (detaliu). (Foto: arh. Virgil Bilciurescu)

54 Sfinxul din Bucegi

55 C. BRÂNCUŞI: *Începutul lumii*, Philadelphia Museum of Art

56 Biblioteca Universităţii din Mexico

57 Fragment de basorelief maya, Vechiul Imperiu Chiapas. Templul Inscripţiilor. Palenque

58 Templul din Uxmal. Arcul maya. Yucatan.

59 Troiţe din comuna Urleasca, reg. Galaţi (desen în cărbune de arh. Fl. Stănculescu)

60 ION ŢUCULESCU: *Pată oranj*, ulei pe pînză, col. familiei artistului

61 Stîlp, fruntar şi grindă din casa Ana Bălăşoiu (1890) din comuna Runcu (desen în peniţă de arh. Adrian Gheorghiu)

62 C. BRÂNCUŞI: *Coloana fără sfîrşit* din Complexul de la Tîrgu-Jiu, 1937

63 KANO MASANOBU (1434—1530?): *Contemplînd flori de lotus*, Muzeul Naţional din Tokio

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

I. ESEURI

Mîna și arta 8
Stil și epocă 19
Fantasticul în artă 40
Ideea de concret și de abstract în arta modernă 74
Interferența artelor în veacul nostru.... 89
Expresionism și esență dramatică 125
Tipul creativ românesc în context universal 138

II. INTERPRETĂRI

Ultimele studii estetice ale lui Tudor Vianu 150
Principiile unei „estetici dinamice“ 158
Iarăși avangarda 170
Pe marginea unei estetici japoneze 179
În jurul exoesteticii 191

Lista ilustrațiilor 197

REDACTOR: NINA STĂNCULESCU ZAMFIRESCU
TEHNOREDACTOR: ELENA JUCU MIRESCU
BUN DE TIPAR: 12 MAI 1974

APĂRUT 1974;
COLI DE TIPAR 8,33; PLANȘE TIPAR ÎNALT 18
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 701;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 8650 + 20 + 140 BROȘATE

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918“
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89–97, BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA